ISSN: 1390-9797
ISSNe: 2631-2670

post(s)



Alexis Díaz Belmar
Alex Vailati
Brenda Vega
Carlos Terán Vargas
Emanuel Cantero
Felipe Palma Irarrázaval
Fiamma Montezemolo
Francisco Martina
Franco Passarelli
George Marcus
Hugo Chávez Carvajal
Iosu Aramburu
Júlia Morim
Manuel Kingman Goetschel
Mijail Mitrovic
María Camila Montalvo-Senior
Marcos Echeverría Ortiz
Matilde Urzúa Monteverde
Oderay Ponce de León Bello
Pablo Hermansen Ulibarri
Rafael Ramírez
Roberto Fernández Droguett
Rubén Bonet
Santiago Rueda
Tarek Elhaik
Vanessa Terán Collantes

X. Andrade, ed.

post(s) Serie monográfica • diciembre 2024 • Quito, Ecuador
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
http://posts.usfq.edu.ec

post(s)



Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Cumbayá, Quito 170901, Ecuador. https://libros.usfq.edu.ec/

USFQ PRESS es la casa editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fomentamos la misión de la universidad al divulgar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

post(s) volumen 10 • diciembre 2024
Serie monográfica

ISSN de la serie: 1390-9797
ISSNe: 2631-2670
ISBN: 978-9978-68-308-8
ISBNe: 978-9978-68-309-5
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1

post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de los estudios culturales y las prácticas artísticas, tanto a nivel local como regional e internacional.

Los ejes temáticos de **post(s)** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica —la creación es un eje aglutinante de esta publicación. **post(s)** publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.

Los artículos de **post(s)** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.

La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural, desde sus orígenes hasta su actualidad contemporánea.

Editoras en esta edición
X. Andrade, Ph. D. en Antropología por The New School for Social Research, Nueva York. Investigador y profesor en la Universidad de los Andes, Bogotá.

Autoras en esta edición
Alexis Díaz Belmar, Ph. D.(c) (Universidad Andrés Bello, Chile)
Alex Vailati, MA. (Universidade Federal de Pernambuco, Brazil)
Brenda Vega, MA. (University of Texas at Dallas, United States)
Carlos Terán Vargas, MA. (Universidad de las Artes, Ecuador)
Emanuel Cantero, Ph. D. (CONICET/UNNE, Argentina)
Felipe Palma Irarrázaval, Ph. D. (Pontificia Universidad Católica de Chile)
Fiamma Montezemolo, Ph. D. (Universidad de California, Davis)
Francisco Martina, Técnico. Artista, productor, docente, realizador audiovisual
Franco Passarelli, Ph. D. (CONICET/UNNE, Argentina)
George Marcus, Ph. D. (Universidad de California, Irvine)
Hugo Chávez Carvajal, Ph. D. (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México)
Iosu Aramburu, Lcdo. Artista
Júlia Morim, MA. (Universidade Federal de Pernambuco, Brazil)
Manuel Kingman Goetschel, Ph. D.(c) (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)
Mijail Mitrovic, MA. (Pontificia Universidad Católica del Perú)
María Camila Montalvo-Senior, Ph. D.(c) (Universidad Nacional de Colombia)
Marcos Echeverría Ortiz, MA. Periodista y documentalista interdisciplinario
Matilde Urzúa Monteverde, Lcda. (Pontificia Universidad Católica de Chile)
Oderay Ponce de León, MA. Productora y creadora audiovisual
Pablo Hermansen Ulibarri, Ph. D. (Pontificia Universidad Católica de Chile)
Rafael Ramírez, Lcdo. Artista y docente
Roberto Fernández Droguett, Ph. D. (Pontificia Universidad Católica de Chile)
Rubén Bonet, Lcdo. Artista plástico y escritor
Santiago Rueda, Ph. D. (Universidad Distrital de Bogotá, Colombia)
Tarek Elhaik, Ph. D. (Universidad de California, Davis)
Vanessa Terán Collantes, MA. (Universidad San Francisco de Quito USFQ)

Dirección editorial
Hugo Burgos, Ph. D. Decano del Colegio de Posgrados de la Universidad San Francisco de Quito USFQ
Santiago Castellanos, Ph. D. Decano del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito USFQ
Anamaría Garzón Mantilla, Ph. D. (c) Profesora de la Universidad San Francisco de Quito USFQ

Coordinadora editorial
Bernarda Troccoli, MA. (Universidad San Francisco de Quito USFQ)

Comité editorial
Agata Mergler, Ph. D. (York University, Canada)
Christian León, Ph. D. (Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador)
Florencia Portocarrero, MA. (Proyecto Bisagra, Perú)
Gonzalo Vargas, MA. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)
Jaime Sánchez, MA. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)
Juan Fabbri, MA. (Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia)
Juan Pablo Viteri, Ph. D. (Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador)
Lucía Durán, Ph. D. (Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Ecuador)
Luciana Musello, MA. (Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador)
Miguel Loor, Ph. D. (c) (Monash University, Australia)

Comité internacional
Ana María León, Ph. D. (Harvard University, Estados Unidos)
Cassandra Barnett, Ph. D. (Massey University, Nueva Zelanda)
Diego Falconí Travez, Ph. D. (Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador)
Gracia Trujillo, Ph. D. (Universidad Complutense de Madrid, España)
Humberto Beck, Ph. D. (El Colegio de México)
Joseph Pierce, Ph. D. (Stony Brook University, Estados unidos)
Juana María Rodríguez, Ph. D. (University of California, Berkeley)
Lisa Blackmore, Ph. D. (University of Essex, Reino Unido)
Liz Montegary, Ph. D. (Stony Brook University, Estados Unidos)
Miguel Ángel Hernández, Ph. D. (Universidad de Murcia, España)
Sergio de la Mora, Ph. D. (Universidad de California, Davis)
Suzzane Lacy, Ph. D. (University of Southern California, Estados Unidos)
X. Andrade, Ph. D. (Universidad de Los Andes, Colombia)

Coordinación editorial: Bernarda Troccoli
Diseño y diagramación: Krushenka Bayas Ramírez
Traducciones: Equipo editorial de *post(s)*
Diseño de portada: Krushenka Bayas Ramírez
Imagen de portada: Iosu Aramburu. *Un nuevo hombre. Composición 3*, 2019. Modelado en yeso, cemento y agregados. 175 x 350 cm (vista de detalles). Foto: Juan Pablo Murrugarra
Revisión de estilo: Andrés Cadena (La Caracola Editores) y Reema Azar

Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:
Andrade, X. (ed.) (2024) *posts(s)*, volumen 10. Quito: USFQ PRESS.

Catalogación en la fuente. Biblioteca Universidad San Francisco de Quito USFQ

post(s) [Publicación Periódica] / Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito. Editor general: Santiago Castellanos.--v.1 (ago.2015)-. -- Quito: Universidad San Francisco de Quito, 2015
v. cm.
Anual
ISSN: 1390-9797
1. Comunicación--Publicaciones seriadas. -- 2. Artes contemporáneas--Publicaciones seriadas. -- I. Universidad San Francisco de Quito. Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas. -- II. Castellanos, Santiago, ed.
LC: AP 63 .P67
CDD: 056.1

Más información sobre la serie monográfica **post(s)**:
http://posts.usfq.edu.ec
Contacto
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Att. Anamaría Garzón Mantilla, *post(s)*
Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica
Casilla Postal: 17-1200-841
Quito 170901, Ecuador

Impreso en Ecuador por Grupo Impresor
Primera edición: diciembre 2024
Tiraje: 300 ejemplares


Los artículos de este volumen están registrados bajo la licencia de creative commons CC BY-NC-SA: Reconocimiento – NoComercial – CompartirIgual. No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.


Las imágenes de este volumen están registradas bajo la licencia de creative commons CC BY-NC-ND: Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada. No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

El uso de nombres descriptivos generales, nombres comerciales, marcas registradas, etc. en esta publicación no implica, incluso en ausencia de una declaración específica, que estos nombres están exentos de las leyes y reglamentos de protección pertinentes y, por tanto, libres para su uso general. La información presentada en este libro es de entera responsabilidad de sus autores. USFQ PRESS presume que la información es verdadera y exacta a la fecha de publicación. Ni la USFQ PRESS, ni los autores dan una garantía, expresa o implícita, con respecto a los materiales contenidos en este documento ni de los errores u omisiones que se hayan podido realizar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

AKADEMOS

RADAR

VIDERE

PRAXIS

CALL FOR PAPERS

INTRODUCCIÓN

MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN Y LOS «GIROS»: PRÁCTICAS CURATORIALES DESDE LAS CIENCIAS SOCIALES Y LAS HUMANIDADES

X. Andrade

X. Andrade, profesor asociado y coordinador del Laboratorio de la Imagen del Departamento de Antropología, Universidad de Los Andes, Bogotá. Evaluador de proyectos de la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research desde 2007. Presidente Vitalicio de Full Dollar. Correo electrónico: sj.andrade@uniandes.edu.co

- Ph. D. en Antropología por The New School for Social Research, Nueva York.

En las últimas décadas, los cruces entre las ciencias sociales, las humanidades y distintas disciplinas relacionadas con la ciencia, la tecnología y el diseño han proliferado. Son de mi interés particular aquellos tráficos con prácticas artísticas pues desestabilizan los métodos establecidos en la antropología desde hace un siglo y promueven formas de repensar el oficio de la investigación y las posibilidades de producción de nuevas formas de conocimiento vía espacios y estrategias parásitos (Andrade y Elhaik, 2018). Fundamentos tales como la focalización en estudios de lo humano, el propio quehacer etnográfico y la misión comparativa de la disciplina se encuentran en un estado de profundo cuestionamiento y transformación. Hablo principalmente desde la antropología pero hay significativos experimentos también desde la sociología y la filosofía, para no mencionar que ciertas formas de arte contemporáneo y diseño traspasan, desde sus propias prácticas, toda frontera disciplinaria desde hace al menos tres décadas. En consecuencia, muchos de estos cruces han resultado en distintos dispositivos que trascienden al textual y devienen en circuitos tales como laboratorios, plataformas multimodales, festivales, galerías, museos, espacios públicos e intervenciones comunitarias (Elhaik y Marcus, 2012).

No obstante, este panorama de intercambios ocurre en un contexto en el que, principalmente por las catástrofes ecológicas y el calentamiento global y sus consecuencias sobre poblaciones indígenas, con su consecuente nostalgia por la naturaleza, el estudio de las otredades culturales reaparece con fuerza en el debate público mientras se instauran tendencias para repensar la diferencia en términos de alteridades radicales, con sus consecuencias —marcadamente esencialistas— para impulsar cuestiones de representación que parecían obsoletas después del posmodernismo de los años ochentas y noventas.

Los procesos descritos ocurren tanto en la academia como en el propio campo de producción artística, que experimenta, por supuesto, su propio «giro ontológico» (Thomassen, 2016; para una perspectiva crítica en antropología, v. Reynoso, 2015). A manera de ilustración, esta compilación tampoco se libra enteramente de aquellos enfoques si bien la convocatoria para este volumen iba en una dirección explícitamente contraria. La diferencia con los noventas radica en que, ahora y gracias al impacto de las referencias textualistas posmodernas, los ejercicios de taxidermia de la metáfora y las artes forénsicas de la deconstrucción del discurso o la imagen, las discusiones sobre representación se imponen en medio de un ambiente intelectual y político que goza ampliamente de su bendición. La autorreferencialidad, disfrazada de reflexividad, es parte también de este momento.

Fecha envío: 19/07/2024
Fecha de aceptación: 25/07/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3416
Cómo citar: Andrade, X. (2024). Más allá de la representación y los «giros»: prácticas curatoriales desde las ciencias sociales y las humanidades. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 12-17). Quito: USFQ PRESS.



La política de los experimentos actuales guarda, por tanto, un estatus problemático en relación con distintos cierres disciplinarios frente a los que deberían servir, en principio, de apertura y contrapesos. Una de las tensiones emergentes al interior de la academia se expresa claramente en las disputas alrededor de la valoración diferencial entre «productos» de investigación y creación.

Al respecto, mientras la burocracia de las ciencias sociales no tiene ambigüedades con relación a los primeros pues se trata, básicamente, de artículos y libros publicados en una u otra revista fetichizada como perteneciente —en el mejor de los casos, dicen— al «ranking Q1», las formas creativas son vistas con sospecha y requieren evidencias en cada instancia del proceso de su producción por más que, por ejemplo, una exhibición artística de amplia cobertura mediática se sostenga por sí misma gracias al eco público que despierta.

Con frecuencia, se dan casos absurdos al respecto de la evaluación de proyectos creativos cuando, por ejemplo, un libro que es catalogado como de la mayor relevancia en las artes, es condenado a categorías subordinadas, cuando no marginales, en ciencias sociales. Todo aquello en mérito, supuestamente, de la rigurosidad de los procesos evaluativos instaurados por una burocracia ignorante respecto de las formas, muchas veces deliberadamente anarquistas, contra o anti-metodológicas, bajo las cuales las prácticas de la creación operan.

A pesar de los obstáculos para legitimar la producción de formas de conocimiento alternativas en la academia, las prácticas curatoriales han adquirido un peso específico entre los mecanismos de reconfiguración de los tráficos interdisciplinarios descritos. Si bien el, así llamado, «giro curatorial» se consolida en el campo de las artes visuales desde la década de los noventa, al interior de otros circuitos, como el de las humanidades y las ciencias sociales, este ha tenido sus propias temporalidades y escalas.

Aquí cabe retomar una distancia crítica frente a la denominación de «giro», puesto que se la brinda a cada nueva moda y estilo de mercadeo en los sistemas universitarios hegemónicos para cumplir mayormente propósitos comerciales pero que, a su vez, tienen efectos en la enseñanza y el quehacer investigativos, tal como sostiene Tarek Elhaik en su intercambio con George Marcus (2020), traducido al castellano para esta edición dada su pertinencia para las temáticas avanzadas. Más recientemente, desde Europa y Estados Unidos, con sus réplicas automáticas y sin beneficio de inventario en países como los nuestros, existen quienes se apropian de esta terminología para caracterizar la escena contemporánea en un amplio espectro de disciplinas, como la antropología, el diseño y la arquitectura, los estudios de medios, performance y moda, el cine y las formas transmediáticas.

Para ilustrar este punto: como es tradicional, las teorías que sobre arte y antropología se tejen desde esos países obvian mayormente la producción experimental y conceptual que se hace desde los márgenes (para una ilustración, véase el estado-del-arte provisto por Kisin y Myers, 2019; para la consolidación de la terminología del «giro curatorial» en antropología, Sansi (ed.), 2020; para excepciones al eurocentrismo imperante en el estudio de las prácticas artísticas desde la antropología, Schneider (ed.), 2017; y, de reciente publicación para el caso latinoamericano, Andrade, Borea y Pinochet Cobos, 2024).

Al contrario de regurgitar el mantra decolonizador de los estudios culturales o visuales, no obstante, el punto de partida es la confrontación de las desigualdades de poder en la academia mediante las prácticas y no desde el mero análisis discursivo, es decir, desde lo que se hace y cómo se hace concretamente para ampliar los horizontes de lo que damos como dado en antropología y sociología

visuales, y estudios multidisciplinarios de otra índole. Según Silvia Rivera Cusicanqui, hacer conocimiento mientras se practica la teoría, en lugar de convertirse en devoto de una u otra iglesia académica, es una de las consignas productivas que resultan desde perspectivas críticas a la propia moda decolonial y una preocupación que yace en el origen mismo de esta revista desde hace una década (Rivera Cusicanqui, 2010; Gago, 2022; Burgos, 2015).

Buena parte de los trabajos incluidos en este volumen dan cuenta de impulsos similares, particularmente aquellos que lidian con temas archivísticos. Algunas de las entregas operan desde una reflexión sobre la curaduría de archivos de cine, sea de documentales históricos o ficciones propias, cuestionando precisamente estas formas binarias de categorización de lo creado y guardando la misión de activarlos públicamente con las propias comunidades retratadas en Brasil, Argentina y México, respectivamente (Alex Vailati y Júlia Morim; Franco Passarelli, Francisco Martina y Emanuel Cantero; Hugo Chávez Carvajal).

En otros casos, la construcción de archivos es problematizada desde el tejido mismo de imágenes que los componen, con especial interés en las tramas artísticas y fantasmagóricas que emergen en una u otra práctica de ensamblaje de imágenes y sonidos en Cuba, Ecuador y Estados Unidos (Rafael Ramírez, Carlos Terán Vargas y Oderay Ponce de León; Brenda Vega; Marcos Echeverría Ortiz).

Dado el peso brindado en la convocatoria para esta edición hacia las intrusiones mutuas del arte con las ciencias sociales y otras disciplinas, hay un componente fuerte desde distintas formas de fomentar estos cruces. Temas tales como las visiones de lo nativo y lo identitario en distintos países andinos (Iosu Aramburu y Mijail Mitrovic; Camila Montalvo; Manuel Kingman); las relaciones entre arte y narcotráfico en Colombia (Santiago Rueda); y, para el caso de México, las intervenciones multimediales de la artista y antropóloga Fiamma Montezemolo, y las literarias y pictóricas de Rubén Bonet (Andrade y Bonet), dan cuenta de las intersecciones que se crean a partir de préstamos múltiples y que dan lugar a encuentros y apropiaciones.

Centralmente, dan también lugar a desencuentros y tensiones productivas que tienden a la reconfiguración tanto de lo que se hace en etnografía e investigación, como en otros campos que, como la fotografía documental, hacen uso de sus métodos para propósitos instalativos y aplicados. En esta última línea de trabajo, se incluyen los proyectos multimedia de Alexis Díaz, Felipe Palma y Matilde Urzúa; y el ensayo fotográfico de Pablo Hermansen y Roberto Fernández, ambos colectivos que documentan las protestas sociales en Chile y que guardan eco en toda la región. Finalmente, Vanessa Terán presenta una reflexión basada en el levantamiento fotográfico y testimonial de una comunidad de migrantes ecuatorianos en Estados Unidos.

Una nota final. La preponderancia de la comisaría en el arte contemporáneo ha dado lugar a álgidas discusiones al interior de la propia crítica artística sobre el papel del curador como conceptualizador, mediador, comisario, broker, montajista, coleccionista, artista, agente o gerente. Moviéndonos en los márgenes del paradigma «curacionista» (Balzer, 2018) hacia otros circuitos disciplinarios e interdisciplinarios, existen debates, efectos y prácticas emergentes a los cuales esta convocatoria de *post(s)* brindó espacio primordial. Resultado de aquello es un ensamblaje de textos y ensayos visuales que tienden a reflexionar sobre los procesos creativos desde las ciencias sociales (con un peso relativo en antropología), las humanidades, los estudios de medios, y un tipo de crítica de arte que favorece los predicamentos sociológicos.

Si hay algo que queda pendiente de la agenda inicial de esta convocatoria, dado que el campo del arte guarda un capital simbólico que le permite torear la corrección política de la academia, se

precisa todavía la exploración más detenida del potencial crítico de sus estrategias paródicas, irónicas, sarcásticas, humorísticas, iconoclastas y/o patafísicas; esta apertura tiene la finalidad de producir reflexiones originales sobre las posibilidades de despertar miradas que toman, como eje central, a la imagen y a distintos regímenes de lo estético dentro de ensamblajes e instalaciones que hacen uso de múltiples dispositivos y medios.

Estas formas incluyen textos, sí, pero repensados en diálogo con diferentes nociones sobre curaduría y diversas formas de conceptualismo más allá de los referentes establecidos en la historia del arte y, en el mejor de los casos, más allá de cualquier método y, por tanto, más allá de la propia etnografía. En palabras de Elhaik, «[a] curatorial design is not a stable arrangement. It does make room for randomness and uneasily juxtaposed bed fellows» (2022, p. xix). Siguiendo a este autor en su libro *Anthropology and Aesthetics*, de donde saco esta referencia, la estrategia de *cogitación* como producción conceptual sirve para superar los binarismos entre pensar y actuar, misma que funciona bien para mantener un grado de irreverencia cuando se lidia desde la teoría y la práctica con imágenes.

A pesar del vacío señalado respecto de una mayor contaminación con ciertas estrategias consolidadas en el arte, a partir de estudios con fundamentos etnográficos y ensayos experimentales, este volumen promueve profundizar teóricamente en cómo se integran las estéticas y distintas tecnologías en estas prácticas, y cómo aquellas afectan a las fronteras tradicionalmente establecidas entre investigación y creación. Así, se incluyeron 16 artículos y/o ensayos multimedia que intervienen de manera conceptual, histórica y etnográfica en las formas de hacer investigación y de repensar la creación entre varias disciplinas, con particular atención en lo que se hace y se piensa desde las ciencias sociales y el arte desde Latinoamérica.

Finalmente, los usos sociales de las imágenes, su circulación virtual y sus prácticas de consumo mediante dispositivos y plataformas, y la constitución infinita de archivos domésticos pero simultáneamente públicos en la red, obligan a pensar en juegos interdisciplinarios que consideren estas nuevas formas de ensamblaje en las que la imagen forma parte activa de intercambios y usos que van más allá de cuestiones meramente representacionales y que nos aproximan a distintas prácticas curatoriales —muchas de ellas vernáculas— sobre las imágenes (Andrade, 2021; Vailati y Zamorano, 2021). En consecuencia, resta impulsar con más detenimiento intervenciones que repiensen, radicalmente, la naturaleza del trabajo de campo y de lo empírico, en diálogo con archivos domésticos y/o multimediales (Berg, 2017; Kummels y Cánepa Koch, 2020).

Algunas preguntas cabe mantener abiertas: ¿cómo entender lo «conceptual» propiamente en formas emergentes de antropología y otras disciplinas que dialogan con las estrategias del arte? ¿Cuáles son las consecuencias de la intrusión curatorial para la conceptualización y los métodos y anti-métodos del trabajo-con-imágenes y cosas? ¿Cómo se pone en juego lo estético en estas formas de ensamblaje? ¿Qué tipo de prácticas de investigación son las que emergen a partir de estos intercambios entre el quehacer del conocimiento y la práctica de la teoría? **post(s)**

Referencias

Andrade, X., Borea, Giuliana, y Pinochet Cobos, Carla (2024). Antropologías y Artes: Genealogías, Experimentos y Desafíos desde América Latina. En Gisela Cánepa, Giuliana Borea y Alonso Quinteros (comps.), *Antropologías Visuales Latinoamericanas: Genealogías, Investigación y Enseñanza.* Flacso Ecuador y PUCP, pp. 28-73.

Andrade, X. (2021). On-Demand Postscript: Emergent Engagements in the Anthropology of Images. En Alex Vailati y Gabriela Zamorano (eds.), *Ethnographies of "On Demand" Films: Anthropological Explorations of Commissioned Audiovisual Productions*. Palgrave Macmillan, pp. 267-273.

Andrade, X., y Elhaik, Tarek (2018). Antropología de la Imagen: Una Introducción. *Antípoda 33*: 3-11.

Balzer, David (2018). *Curacionismo: Cómo la Curaduría se Apoderó del Mundo del Arte (y Todo lo Demás).* La marca editora.

Berg, Ulla (2017). *Mobile Selves: Race, Migration, and Belonging in Peru and the U.S.* NYU Press.

Burgos, Hugo (2015). Es Posible Disociar el Hacer del Pensar? Es Posible Disociar el Pensar del Hacer? *post(s) 1*: 9-30.

Kummels, Ingrid, y Cánepa Koch, Gisela (eds.) (2020). *Antropología y Archivos en la Era Digital: Usos Emergentes de lo Audiovisual,* Volumen 1. PUCP.

Elhaik, Tarek (2022). *Aesthetics and Anthropology: Cogitations.* Routledge.

Elhaik, Tarek, y Marcus, George (2020). Curatorial Designs in the Poetics and Policits of Ethnography Today: Act II. En Roger Sansi (ed.), *The Anthropologist as Curator.* Routledge, pp. 17-33.

——. (2012). Diseño Curatorial y la Poética y la Política de la Etnografía Actual: Una Conversación entre Tarek Elhaik y George Marcus. *Iconos 42*: 89-104.

Gago, Verónica (2022). Principio Silvia Rivera Cusicanqui: Fragilizar el Pensamiento para Hacerlo Rebelde. *El Lugar sin Límites 4* (6): 20-36.

Kisin, Eugenia, y Myers, Fred (2019). The Anthropology of Art, After the End of Art: Contesting the Art-Culture System. *Annual Review of Anthropology 48*: 317-334.

Reynoso, Carlos (2015). *Crítica de la Antropología Perspectivista: Viveiros de Castro, Philippe Descola, Bruno Latour.* SB.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Chi'ixinakax Utxiwa: Una Reflexión sobre Prácticas y Discursos Descolonizadores*. Retazos y Tinta Limón.

Sansi, Roger (ed.) (2020). *The Anthropologist as Curator.* Routledge.

Schneider, A. (2017). *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*. Routledge.

Thomassen, M. (2016). Ontological Turns Within the Visual Arts: Ontic Violence and the Politics of Anticipation. En: Bjorn Enge Bertelsen y Synnove Bendixsen (eds.), *Critical Anthropological Engagements in Human Alterity and Difference: Approaches to Social Inequality and Difference*. Palgrave Macmillan, pp. 205-228.

Vailati, Alex, y Zamorano, Gabriela (eds.) (2021). *Ethnographies of "On Demand" Films: Anthropological Explorations of Commissioned Audiovisual Productions*. Palgrave Macmillan.

AKADEMOS

Investigaciones académicas



DISEÑOS CURATORIALES: ACTO II

Tarek Elhaik • George Marcus
Traducción: equipo editorial de *post(s)*

La versión en inglés de este ensayo, «Curatorial Designs: Act II», fue publicada originalmente en 2020 en el libro *The Anthropologist as Curator*, editado por Roger Sansi y publicado por Routledge. Agradecemos profundamente a los autores por permitirnos hacer esta traducción.

Tarek Elhaik, antropólogo cultural y profesor asociado de Antropología en la Universidad de California, Davis.
Co director del programa de investigación Future Flourishing. Fundador del AIL (Anthropology of the Image Lab) en UC Davis. Correo electrónico: tarekelhaik@gmail.com

- Ph. D. en Antropología por UC Berkeley, California.

George Marcus, Chancellor's Professor de Antropología en la Universidad de California, Irvine. Fundador de la revista académica *Cultural Anthropology* y de la organización *Society for Cultural Anthropology.* Correo electrónico: gmarcus@uci.edu

- Ph. D. por la Universidad de Harvard, Estados Unidos.

Bloque 1. Crítica: entonces y ahora

Marcus: Podríamos suponer que los lectores de este nuevo diálogo han leído nuestro diálogo anterior (Elhaik y Marcus, 2010) y que saben algo de tu trabajo (y del mío), pero es más seguro, justo para empezar, no presumir esto. Entonces, comencemos desde el principio y avancemos rápidamente desde allí hacia donde nos dirigimos.

Elhaik: En nuestra conversación anterior, enmarcamos la curaduría específicamente al involucrarnos con el legado de la escritura cultural y los futuros del momento experimental en las ciencias humanas. Creo que comenzamos afirmando el estatus de la antropología como una ciencia menor: un modo empírico de pensar que desterritorializa las ciencias «reales» y dominantes, sus métodos y categorías convencionales, sus modos expresivos tradicionales y las formas estratificadas de articular la relación entre forma y materia.[1] Una tarea de la antropología como ciencia menor es reconfigurar, pero no abandonar, el modelo hilemórfico. No necesitamos revisar todo esto aquí, al menos directamente. Sin embargo, me gustaría subrayar la continua importancia de ese momento en relación con algunas de las tendencias que han surgido desde entonces, menos como una expresión de una ciencia melancólica que como una afirmación de la productividad subterránea y la radiactividad de esos años. Por lo tanto, no es irracional afirmar que esta radiactividad es precisamente lo que está siendo descuidado hoy en día por las tendencias mayoritarias, tanto dentro de la antropología disciplinaria como en el mundo del arte global. Estas tendencias y corrientes negligentes a menudo se expresan en el idioma de los «giros». Menciono esto como una especie de advertencia baudeleriana al lector que podría sentirse tentado a capturar la «curaduría» como una oportunidad de emprendimiento, un valor de cambio que engrasaría la economía política de un giro curatorial emergente, una hoja de ruta metodológica para colonizar nuevos territorios en un mercado académico competitivo.

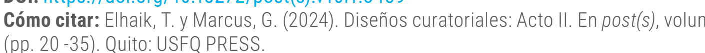
La curaduría me interesó entonces como una herramienta que podría extender y reconfigurar el proyecto de la antropología como crítica, como tú y Michael Fischer lo expresaron célebremente (Fischer y Marcus, 1986), así como también para reformular, en un lenguaje tomado de la práctica curatorial, la petición de Michel Foucault por una ontología crítica de nosotros mismos (Foucault, 1984).

El momento experimental en las ciencias humanas también estableció un vínculo provocador con una noción de la experimentación como fracaso. Fue un llamado a la comunidad antropológica para que acogiera generosamente las inevitables deficiencias y fracasos en el trabajo de muchos antropólogos que estaban tratando de pensar más allá de la representación y que estaban creando nuevos modos de habitar el mundo y su disciplina. La experimentación de la que tú y Fischer hablaron no se expresó en el lenguaje de los antepasados, los padres fundadores de la disciplina. El efecto fue un saludable aflojamiento de las lealtades generacionales.

1 La ciencia «menor» o «nómada» pertenece al repertorio conceptual de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Fecha de envío: 01/03/2024
Fecha de aceptación: 14/06/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3439




Cómo citar: Elhaik, T. y Marcus, G. (2024). Diseños curatoriales: Acto II. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 20 -35). Quito: USFQ PRESS.

Para algunos de nosotros al menos, una población que parece estar disminuyendo, situó de forma acertada a la experimentación dentro del legado modernista de la antropología, un legado que estaría conectado a una arqueología más amplia de las ciencias humanas, de la modernidad y de los modos de subjetivación que más tarde serían reconfigurados por una nueva generación de antropólogos contemporáneos.

Al igual que hoy y como entonces, hubo resistencias, desde la crítica de Edward Said al orientalismo (Said, 1979) hasta el llamado actual de los antropólogos orientados ontológicamente para llevar a cabo una «descolonización perpetua» (Viveiros de Castro, 2012) de la disciplina. Positivamente, los experimentos con formas entre el arte y la antropología, iniciados en los años 1920 y 1930 en muchos contextos —desde Francia hasta México y Brasil—, fueron reanimados a partir de la década de 1990, una reanimación que se enorgullecía de proponer el juego, el placer y la curiosidad como sustancias éticas y antídotos a las deudas y obligaciones históricas. Así, metáforas y tropos anteriores —como el montaje, el ensamblaje y el diseño— se pusieron a disposición como nuevos medios para el pensamiento antropológico, la escritura etnográfica, las investigaciones basadas en la observación participante, y así sucesivamente. Un poco después, propusiste un modo no metonímico de práctica de trabajo de campo designado por el término «práctica de investigación multisituada» (Marcus, 1996). La práctica de investigación multisituada resultaba atractiva, especialmente si se entendía como una invitación a sobreexponer las ventajas y limitaciones de la crítica de Franz Boas al método comparativo (Boas, 1896) a la luz de la curaduría. Con la curaduría, el problema antropológico se desplaza de una preocupación por la «comparabilidad del material recogido [que] debe ser demostrado y probado» (Boas, 1896, pp. 5-7) a través de áreas geográficas, culturales y regionales hacia una preocupación por ensamblar otro tipo de diferencia que está lejos de ser caprichosa. Además, si el comentario indexaba el modo de pensamiento de los escolásticos y pensadores medievales (por ejemplo, Averroes, conocido como el comentarista del corpus de Aristóteles), y si lo comparativo caracterizaba la imagen del pensamiento geocultural de los modernos de los siglos XIX y XX, entonces quizás la curaduría actualmente podría indexar la actitud y el modo de pensamiento de los modernos tardíos y sus contemporáneos.

Marcus: Gracias por este interesante prolegómeno. Creo que los problemas teóricos más urgentes siguen siendo metodológicos —aunque quizás deberíamos evitar este último término. Tan importantes para mí ahora como cuando escribí el libro con Mike Fischer son ciertos problemas persistentes señalados, pero no abordados, en mi artículo de 1995 sobre etnografía multisituada (Marcus, 1995). Hubo varias personas escribiendo sobre una práctica antropológica descentralizada y móvil en la década de 1990 (quizás en reacción a las visiones y teorías de la globalización y las rupturas post-Guerra Fría en teorías —como el marxismo— que habían contextualizado gran parte del trabajo antropológico), pero la mía se centraba en cómo debía hacerse la etnografía, o su versión actualizada. Opté por una metáfora de «seguimiento», que fue muy efectiva para comunicar la idea de etnografía multisituada y sus implicaciones (y que apelaba a ideas comunes sobre procesos, cadenas de mercancías, redes, etc. en el mundo), pero enterrada en ese artículo hay una idea más difícil y creativa: que «lo que estaba relacionado con qué» en un proyecto de investigación a medida que se desarrollaba estaba determinado más por suturas, yuxtaposiciones y conexiones de sitios (¡montaje!) no literalmente en contacto. Por supuesto, esto era un ideal estético sobre cómo enmarcar y contextualizar la etnografía en el futuro, ampliamente expresado en *Anthropology as Cultural Critique* (ACC) por Fischer y yo. Pero todavía no había (y tal vez aún no hay) discusiones y teorías convincentes al respecto (tendíamos a señalar la experimentación

documental de entreguerras en diferentes lugares euroamericanos). La excepción probablemente sea el dominio de la teoría del actor-red principalmente en estudios científicos, que Latour tiene una historia interesante (que no necesitamos examinar) de apropiarse y desapropiarse. Y, por supuesto, toca los ámbitos en los que Paul Rabinow reorientó su trabajo después de 2000 e influyó en varias generaciones de estudiantes extremadamente talentosos.

También en el núcleo de estos difíciles problemas de la multilocalidad había cuestiones básicas sobre el destino de la comparación en la antropología —que, aunque ideológicamente fuerte (el propósito comparativo está en la genética, por así decirlo, o en la savia vital de la disciplina), murió como proyectos específicos organizados que una vez formaron y justificaron los principales departamentos de antropología en Estados Unidos durante la expansión universitaria posterior a la Segunda Guerra Mundial—; aquí es interesante leer a la historiadora de la ciencia Rebecca Lemov (2015). Terminas tus comentarios con la cuestión de practicar la comparación en la antropología, lo cual creo que es fundamental. Al hacerlo, también mencionas a Boas y sus limitaciones en las nociones comparativas adecuadas para el trabajo actual. ¿Podrías expandir un poco más sobre esto? Creo que la tradición boasiana es muy rescatable, dada la práctica personal de Boas. Un artículo de Matti Bunzl (2004) es importante aquí, pues convierte a Boas en foucaultiano de una manera original. Para mí, Foucault es menos importante que pensar en Boas como un trabajador de campo que quiere crear material de trabajo de campo teniendo en mente la curaduría (en el contexto del museo). De esta manera, los momentos/escenas de construcción compartida en el trabajo de campo que Bunzl evoca en su ensayo sobre Boas prefiguran la idea de para-sitios en la investigación multisituada, que son espacios evocadores para el trabajo conceptual colaborativo en un proyecto que se desarrollará crucialmente en sus producciones, ya sean textuales, en la tradición de la escritura etnográfica, o, cada vez más, performativas y multimodales.

Si rastreas mi linaje desde *Anthropology as Cultural Critique* (ACC), pasando por el artículo de mediados de los 90 sobre la investigación multilocal, hasta mis preocupaciones recientes con las formas intermedias que los antropólogos producen antes de «acoplarse» en la autoridad disciplinaria, y mis propios movimientos hacia y dentro de la antropología del arte (donde tú y yo nos encontramos), entonces encontramos un terreno rico de compromiso, que has desarrollado bajo el nombre de diseño y práctica curatorial. Tienes una visión más rica y completamente pensada, y un compromiso teórico con la forma en que los antropólogos pueden conectar cosas (y volverse comparativos de una manera más sistemática o colectiva) que me atrae mucho, así como una sensación de que las prácticas de estudio pueden desarrollar estas ideas.

Respecto a la cuestión de lo humano, existen varias corrientes en el pensamiento antropológico (y en la filosofía que lo ha influenciado) que vale la pena revitalizar. Sin embargo, dada su reciente historia pasada, veo que abordar esta pregunta de nuevo necesita hacerse en alianza con el conocimiento sobre lo que está ocurriendo en la ciencia (biociencia y ahora ciencia ambiental) y la tecnología (inteligencia artificial). El pensamiento antropológico puede superar o ser diferente de los estudios de ciencia y tecnología (STS) en este sentido, pero el pensamiento más desafiante ha surgido del compromiso con este ámbito desde la década de 1990 en adelante. Esto no implica una fe o deferencia hacia la ciencia y la tecnología, sino simplemente que ayuda saber y reconocer lo que está sucediendo en ese ámbito antes de revivir o innovar opciones humanísticas de larga data sobre el debate en torno a lo humano, o lo post-humano, o la superación de la división naturaleza-cultura. Pensé que el libro *Anthropos Today* (2003), de Rabinow, proporcionaba una dirección estimulante, en la cual la tradición dominante (en EE. UU.) de la antropología cultural podría avanzar, a nivel de los términos y el diseño de la práctica

de la investigación en sí misma. Sin embargo, esta y otras publicaciones posteriores no han tenido, por diversas razones, una influencia directa y amplia, aunque este pensamiento haya tenido efectos fundacionales en la creatividad y la originalidad con las que varias generaciones de estudiantes notables, a quienes él ha guiado, han producido investigaciones en diversos ámbitos, incluida la antropología del arte, que es el contexto amplio de nuestra conversación.

Otro punto muy general que se me ocurre es que hoy en día reviso el índice de contenidos de revistas antropológicas de larga trayectoria y de renombre (principalmente de Estados Unidos, pero realmente internacionales, incluyendo *HAU*), y me maravillo ante la variedad de temas e intereses que los antropólogos, especialmente los más jóvenes (por supuesto), están persiguiendo. No hay un marco teórico o de «giro» que la disciplina proporcione actualmente que abarque la gama de pensamiento y artificio conceptual que se encuentra en esta literatura diversa. Es ecléctico de una manera positiva: se pueden ver los contornos disciplinarios que mantienen unidos los proyectos, pero realmente cada uno está en su propio mundo, marcado por temas que representan la antropología en una visión a largo plazo, pero que no tienen programas teóricos específicos fáciles o convincentes a los que se pueda señalar.

Mi opinión es que las tensiones teóricas para enmarcar esquemas conceptuales distintivos no son la respuesta para revitalizar la perspectiva disciplinaria —esa vitalidad reside en el tipo de teoría que produce experimentos de «método»—, como, creo, el diseño curatorial y el pedido por formas intermedias antes de atracar en el puerto del debate académico, el prestigio y la recompensa. De hecho, existe una teoría emblemática y convencional del método en la antropología, y el propio método es una palabra bastante aburrida y restrictiva, pero lo que crea perspectivas dentro del gremio es repensar cómo los esquemas analíticos toman forma en proyectos de trabajo de campo y luego circulan de manera bastante inestable y efímera. Estoy muy interesado en las formas y medios contemporáneos de esta circulación, que no son muy reflexionados explícitamente por los antropólogos. El diseño curatorial no esencializa lo teórico, sino que lo vuelve a insertar en un conjunto distintivo de prácticas conectivas. En una colección que editamos recientemente con Dominic Boyer y Jim Faubion, *Theory Is More Than It Used to Be* (2015), intentamos articular esta condición en la que la «teoría» sirve a una multitud de curiosidades diversas que han llegado a definir el rango de proyectos de investigación que se persiguen en la antropología y que comparten las normas de las expectativas de investigación de campo posteriores a los años 80, así como de la escritura etnográfica (prácticas/normas de reflexividad y una política declarada siendo quizás las más discutidas, y los efectos estéticos y la especulación controlada siendo las menos discutidas). La elaboración distintiva de la idea de práctica curatorial que sigues articulando exhibe una originalidad metodológica que también redefine qué análisis críticos y especulativos deberían surgir de una antropología contemporánea del arte. Tal vez podamos explorar esto más a fondo en nuestra conversación.

Bueno, todo esto puede y debería parecer bastante obvio al reflexionar, para cualquier practicante de la antropología contemporánea, pero me sorprendo ante la variedad en las tablas de contenidos de varias revistas de antropología. Registran un campo de operación expansivo, para el cual una evaluación disciplinaria autoritaria (a través de sus modas teóricas y giros del momento) solo puede ser muy parcial. Aquí es donde entra la curaduría, que proporciona un marco mucho más diverso y amplio para los «proyectos» en el trabajo de campo que emprenden los etnógrafos y sus sujetos. Proporciona precisamente la autoridad de tipo contrario que los antropólogos necesitan para explorar conceptos o invenciones que no serán encajonados por intereses o ambiciones disciplinarias en un momento o intervalo dado. El concepto de

curaduría, aunque problemático (de manera positiva), proporciona estos grados de libertad y potencialmente organiza respuestas o recepciones más diversas a la investigación dentro de la duración de un proyecto, para lo cual el antropólogo debe dar cuenta. En nombre del «método», los antropólogos podrían infiltrar prácticas de estudio de manera autoritaria en su trabajo de campo para dar voz y presencia de manera creativa y flexible a estas recepciones intermedias.
Elhaik: Estoy de acuerdo contigo en que los STS, la IA y la antropología del arte (nuestra preocupación aquí) siguen siendo campos estimulantes de investigación con el potencial de proporcionar recursos para el pensamiento, materia para ser diseñada curatorialmente y, en última instancia, restaurar la creencia en la antropología tanto como horizonte disciplinario como posdisciplinario. Posdisciplinario en dos sentidos: primero, como una invitación a pensar en los peligros y oportunidades asociados con los nuevos circuitos globales (finanzas, mercado del arte) y los ensamblajes de nuevos medios donde el «control» se superpone y erosiona el poder disciplinario (Deleuze, 1992). Segundo, en el sentido de lo que es productivo de «relaciones» complejas y modos de colaboración (Biagioli, 2009). En ambos casos, el «post» se refiere a una línea de vuelo a través, junto y dentro de una disciplina dada, evitando el fácil «trabajo de campo» interdisciplinario e investigación intercultural elogiado en la práctica curatorial de arte contemporáneo y en las humanidades académicas.

Bloque 2. Entonces, ¿qué es lo curatorial?

Marcus: El término curaduría, «curar algo», ya es profuso. Veo libros sobre ello en las tiendas de Londres (¡principalmente!) y a menudo los hojeo. En mi seminario de etnografías, surgió varias veces entre los estudiantes como un término de práctica contemporánea, útil y significativo para ellos, inyectado en las expectativas tradicionales de «performar» investigación y escritura etnográfica. Pero tú eres un innovador en su uso en el dominio del arte y la antropología específicamente, desde el entorno de tu experiencia de posgrado en el grupo de estudiantes influenciados por Paul Rabinow, y particularmente por tus experiencias en los círculos de arte y teoría social en México (la influencia de Roger Bartra, entre otros).

Entonces, ¿puedes dar una explicación básica de la evolución de tu interés en el concepto, y cuáles son sus límites en la práctica de la antropología que se mueve en el arte, durante principios de los 2000? Y obviamente, conectando tu pensamiento sobre la curaduría específicamente a *The Incurable-Image* (Elhaik, 2016) y la implicación de este juego de palabras. Y aunque lo dejas muy claro en los capítulos anteriores de tu libro, creo que necesitamos dejar especialmente claro —especialmente para los lectores que vienen de la antropología— qué es lo que se debe admirar y criticar en todo el régimen de la estética relacional, los movimientos de arte participativo y las instalaciones de sitio específico. Por ejemplo, cuando leí por primera vez *Artificial Hells* (Bishop, 2012) me emocionó bastante y todavía me parece un texto muy útil para los antropólogos; sin embargo, cuando me basé en ese libro para una charla en Australia, las personas del mundo de la antropología/arte fueron muy críticas al respecto, pero no entendí muy bien por qué. Encuentro los escritos de Grant Kester (2004, 2011) a veces en disputa con Bishop, también bastante simpáticos —logro no prestar mucha atención a los aspectos polémicos de la escritura artística. Entonces, ¿qué es lo que no gusta a los antropólogos?

Acabo de terminar un libro con Luke Cantarella (escenógrafo) y Christine Hegel (antropóloga y también artista) sobre algunos proyectos que hemos realizado en los últimos cinco años,

llamado *Ethnography-by-Design: Scenographic Collaborations in Fieldwork* (Hegel, Cantarella y Marcus, 2019). Ya que me resistí a escribir un capítulo fuerte sobre etnografía, las características del diseño escenográfico se apoderaron del libro y reformularon lo que eran escenas de trabajo etnográfico. De hecho, encontré esto energizante y me entregué a ello fácilmente. Ceder la postura etnográfica (o la autoridad) al juego de algo como la instalación de sitio específico fue un proceso interesante y placentero. Pero no ha terminado. De alguna manera, ahora comienza la significancia etnográfica —pero entre receptores—, anticipada e inesperada. Mientras el libro sigue la historia de nuestro *atelier* durante cinco años, el libro en sí como producto de lo que hicimos es muy artefactual. De todos modos, para mí fue una experiencia interesante volverme un poco pasivo mientras la producción de arte en el estudio tomaba el control de los espacios/lugares que habían sido explorados etnográficamente de cabo a rabo. El valor agregado estuvo en la emergencia de «públicos internos» en cada uno de los proyectos, lo que añadió oportunidad, profundidad y dimensión etnográfica (explotada de diversas maneras).

Teniendo en cuenta mi propia experiencia con lo que considero curadurías estéticas diferenciales mediante intervenciones de las artes escenográficas, en relación con proyectos etnográficos específicos en curso, completos o emergentes, me gustaría pedirte que digas algo, primero, sobre el auge de la curaduría como algo que los antropólogos podrían practicar, mientras resisten quizás su tentadora simplificación como una mejora o ajuste de la etnografía que tiene que gestionar un espacio/alcance multisituado de operación (por ejemplo, no te salvará de la «imagen incurable» en la que la etnografía habita). Y, segundo, sobre por qué el proyecto orientado a la instalación/estilo *infiernos artificiales* es, o no es, en última instancia, lo que el antropólogo busca. (Por ejemplo, ¿fallan estos proyectos de arte participativo en el trabajo conceptual de las maneras discursivas que los antropólogos como etnógrafos requieren?) O, ¿parece tal arte cumplir, como yo tiendo a pensar, metodológicamente con la densidad cultural requerida para la interpretación? Pero, finalmente, ¿estamos buscando algo más lejos de la era de Geertz, aunque en algunos de sus pasajes más famosos (como en el ensayo sobre la pelea de gallos balinesa, por ejemplo), evoca imágenes e ideas afines a la escritura interpretativa y crítica de arte en torno a obras participativas e instalaciones de sitio específico? Un planteamiento básico de posiciones/pensamiento a lo largo de estos dos ejes podría ser nuestra manera de avanzar en esta ocasión.

Elhaik: Desde el punto de vista de la filosofía crítica, el rango de aplicación del término curaduría es desconcertante, ya que ciertamente excede sus límites iniciales, que lo asignaban a un contexto museográfico y de galerías. Este exceso, por supuesto, no es algo malo: por el contrario, es bienvenido. Sin embargo, no creo que la forma que está tomando actualmente nos proporcione herramientas para lidiar con lo que venga después del arte moderno y la estética modernista. Por ejemplo, la utilización del desierto y el paisaje como lienzo por parte del *land art* (las obras de Robert Smithson) todavía se sitúa del lado de lo sublime kantiano. El *land art* aún depende del referente de la pintura, a pesar de su interesante cultivo de la tridimensionalidad y las formas arquitectónicas. En el lado de la antropología, lo curatorial y lo artístico están ligados a lugares, formas y modos que le pertenecen al mundo del arte. «Bienal» es, por ejemplo, un significante flotante sumamente problemático. La universalización y la democratización en curso de estos lugares, modos y formas encuentran una expresión particular en la exaltación de las llamadas prácticas de arte comunitario, público y social, cuyo objetivo principal es a menudo reflejar las dinámicas temporales en tiempo real en el «mundo real» y dar visibilidad a las llamadas lógicas geográficas periféricas. A partir de mis conversaciones basadas en la observación participante con curadores, artistas conceptuales y antropólogos en la Ciudad de

México, he intentado emprender una investigación que nos invite a detenernos y preguntar: ¿pero cómo es la curaduría, con su exceso concomitante, un problema antropológico que complica la vigilancia de la filosofía crítica?

Mi formación en el círculo de Rabinow y la noción de Bartra de una «condición post-mexicana» (Bartra, 2002) fueron útiles para abordar esta dificultad. También me llevaron a preguntar cómo puede y debe la curaduría contemporánea reconfigurar la vida, el lenguaje y el trabajo del «Nuevo Hombre» imaginado por la estética mexicanista y la vanguardia histórica. Mientras mi libro (Elhaik, 2016) concluyó con el entendimiento de que la curaduría del *anthropos*, del humano, podría asemejarse a una *ars curatoria* en busca de una antropología por venir, recientemente comencé a cuestionar si un modo contemporáneo de curaduría necesariamente está indexando una figura, *tout court*. ¿Por qué no algo abstracto y no figurativo? Pensé que la curaduría contemporánea contribuiría a «desantropologizar» la antropología. Con esto quiero sugerir que los antropólogos pueden y deben encontrar formas de curar futuros cada vez menos iluminados por el humanismo de la vanguardia histórica y su correspondiente imaginación utópica. Nuestra tarea es crear un modo de curaduría que problematice lo que viene después del «Nuevo Hombre» de las vanguardias históricas de los años 1920 y de los modernismos políticos de los años 1960.

En mi opinión, la curaduría también podría ser útil para los antropólogos si encontramos formas de elevarla (como creo que intentaste hacer con el montaje) al nivel de una facultad y poder humano activado por fuerzas que se encuentran en una zona indisciplinada entre la historia del arte y la antropología. Debido a que fue diseñada inicialmente y luego modificada en las condiciones fragmentarias de la modernidad y la modernidad tardía, la curaduría pertenece simultáneamente a la filosofía crítica, la antropología y la historia del arte. Por lo tanto, no deberíamos desalentarnos por Latour y los ontologistas, que ven la crítica (y la teoría de la facultad) como algo que nunca sucedió o como algo demasiado negativo debido a su diseño sujeto/objeto. Tampoco deberíamos perder de vista el hecho de que la crítica, con sus dimensiones diagnósticas y modo de vigilancia, está «marchitándose». Necesitamos pensar a Kant y la antropología del arte, después de Duchamp (Deleuze, 1993; De Duve, 1996; Rabinow, 2014). El movimiento más obvio sería colocar la curaduría a la par de la facultad de la imaginación, algo interno a la posibilidad no legislativa de lo sensible. Es, por desgracia, lo que hacen los etnógrafos sensoriales y los esteticistas relacionales cuando desbordan el arte (¡mi solidaridad aquí con los artistas de museos!) extendiendo la estética hacia «el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, en lugar de un espacio independiente y privado» (Bourriaud, 1998, p. 113). En su lugar, sería interesante ver la curaduría como una habilidad intermediaria, no exaltada como una alternativa ni lamentada como subordinada a la razón —como hacen los antropólogos cuando hablan de «horizontes imaginativos» (Crapanzano, 2004)—. Podríamos pensar en la ubicación de este poder o facultad curatorial como un intermediario, o más bien como una compleja intersección entre los horizontes imaginativos y la antropología de la razón (Rabinow, 1996), legislando la antropología y sus problemas en algún lugar entre la imaginación, el entendimiento y la razón especulativa. Recientemente me he referido a ese poder como uno de «cogitación» (Elhaik, 2018).

También pienso que la estética relacional y la práctica del arte social no son útiles cuando amplifican una orientación antiestética ya existente en la antropología, como se puede encontrar en Alfred Gell (1998), por ejemplo. Todavía veo valor en la relación del espectador moderno, su vida posterior en la vida contemporánea, los modos contemplativos de compromiso y la escritura sobre arte que inspiran, y así sucesivamente. Esto no es necesariamente aurático, si por aura entendemos una afinidad entre el modo de encantamiento de los objetos sagrados y

el de las obras de arte únicas bajo el régimen estético actual de reproductibilidad. Cuidar y reconfigurar la separación defendida por la estética moderna es reorientar su enfoque tradicional en lo bello y lo sublime hacia nuevos estados de ánimo, estados de animación, luchas éticas y *états d'âme* con poderes cognitivos que exceden las diversas agendas de autonomización y emancipación de espectadores alienados (Berardi, 2009; Rancière, 2009).

Creo que la curaduría opera como un barómetro relacional de un campo, expandido y en expansión, de prácticas artísticas. Curar es estar atento a evaluar esta expansión. Por tal razón, la sustancia ética de la curaduría es la imagen y el trabajo con imágenes. Estas son las imágenes que los artistas y expertos en arte (incluidos los antropólogos del arte) comparten con arquitectos, urbanistas, diseñadores y otros trabajadores de la imagen. «Trabajador de la imagen» es el término paraguas bajo el cual la curaduría tiene sentido para mí, no al revés. El montaje comparte con la curaduría esta forma de atención hacia el trabajo con imágenes. Entiende las imágenes como una relación con el pensamiento, imágenes como el medio a través del cual pensamos lo impensable, a través del cual podemos deshacer no solo nuestra imagen «dogmática» sino también nuestra imagen «crítica» del pensamiento (Deleuze, 1968). El despliegue del montaje de Eisenstein, particularmente el montaje intelectual, estaba destinado principalmente a ser un «shock para el pensamiento». El ejercicio de la curaduría también tiene la capacidad de sorprendernos. Esto sucede con toda su fuerza cuando nos movemos junto al trabajo con imágenes de urbanistas, artistas visuales, arquitectos, fotógrafos, etc.

Un último punto. Creo que la mayoría de los antropólogos tienden a preferir y valorar lo concreto sobre lo abstracto, a veces dogmatizando la concreción, otras veces acentuando el sesgo figurativo de la antropología, y ciertamente haciendo eco de la demonización de la abstracción en la mayoría del arte contemporáneo.[2] Sin duda, espero otro tipo de relación entre el arte y la antropología. Necesitaremos «leer estas relaciones al revés» (Strathern, 2014) y diseñar *mises-en-scène* de trabajo de campo en la abstracción contemporánea, para no repetir la sugerencia errónea de Lévi-Strauss en el primer capítulo de *El pensamiento salvaje* de que solo somos científicos de lo concreto (Lévi-Strauss, 1966). En mi opinión, los infiernos abstractos y artificiales, en el museo, la galería, en nuestras aulas, basados en estudios o diseñados para el espectador y aprendiz contemplativo, podrían ser tan estimulantes como los objetivos emancipatorios buscados por la estética relacional y el arte comunitario. A medida que el sueño del «Hombre Nuevo» emancipado de las vanguardias se marchita y fragmenta aún más, y a medida que nuevos modos de abstracción y concreción ejercen una presión cada vez mayor sobre nuestros montajes y juegos de facultades previos, nos queda la tarea de curar lo que se puede llamar «abstracciones concretas». Las abstracciones concretas son el tipo de composiciones que emergen cuando el observador participante se mueve junto a los nuevos objetos, entornos y estados de ánimo creados por artistas impulsados intelectualmente y otros trabajadores de la imagen.

Marcus: Bueno, tenemos mucho trabajo por delante, por así decirlo: la curaduría y el montaje están tan profundamente asociados con el método en la forma en que los antropólogos los han adoptado, y están limitados por el sesgo contra, y la sospecha de, la abstracción como un modo u objeto de pensamiento, como señalas. Es bueno que mostremos algo más —como composición—, una palabra clave analítica para lo que estamos tratando. Así, tenemos «montaje» y «curaduría» más allá de la comparación, y curaduría y montaje como gemelos en cierto sentido. Además, una aceptación contraria (para el antropólogo, pero no para el historiador o crítico de arte) de la abstracción

2 Hay excepciones a esta regla, claro, y la abstracción contemporánea está en auge nuevamente.

como un modo de pensamiento analítico estrechamente entrelazado con lo empírico y concreto de la observación y el pensamiento en el trabajo de campo. Si no estamos interesados en cuestiones de representación o método, ¿en qué sentidos estamos interesados en estos términos —curaduría y montaje—? ¿Como la creación de abstracciones situadas? Y si reintroducimos la abstracción tan exiliada del discurso antropológico, necesitamos un lenguaje o un vocabulario para su uso.

Como conozco menos que tú el discurso del mundo del arte contemporáneo, ¿cómo es diferente lo que estamos haciendo de una especie de crítica de arte? Aparte de las visitas a estudios y exposiciones, y entrevistas, ¿qué hace que nuestro tratamiento de las abstracciones hechas sea trabajo de campo? Puede que no sea importante conservar la idea de la etnografía, pero definitivamente parece importante retener la noción de trabajo de campo. ¿Qué significa eso? ¿Algún tipo de compromiso con los modos de composición?

De todos modos, estoy disparando a ciegas. Hay algo declarativo de lo doctrinal que necesitamos sobre «composición» en lugar de «método» para reconocer la curaduría y el montaje para los lectores.

Elhaik: El pensamiento tarda mucho tiempo en asentarse. Requiere paciencia, esperar que ciertas ideas, conceptos, experiencias, demonios y experimentaciones se estabilicen. Creo que la etnografía desempeñó un papel en mi primer libro (Elhaik, 2016), como un medio dentro de un modo de investigación y composición intermedia más amplio. Con esto quiero decir que estaba observando cómo mis informantes, intercesores, interlocutores y socios epistémicos estaban curando la desintegración de las estéticas mexicanistas, las formas culturales y las figuraciones históricas de la sociedad y la cultura nacional —el etnos racializado, el sujeto, la comunidad política, imaginados por la vanguardia—. No era etnográfico en términos compositivos. No estaba escribiendo sobre la cultura mexicana. Sin embargo, estaba influenciado por el momento experimental en las ciencias humanas y el énfasis en la escritura que se abrió durante esos años. Creo que *The Incurable-Image* está en la tradición del ensayo antropológico, bastante ilustre en México (Bartra, Paz) y Alemania (Adorno), por ejemplo, pero lamentablemente valorado con cautela en la antropología y las ciencias sociales estadounidenses. También introduje un modo de trabajo de campo que denominé «trabajo curatorial». Este modo es el medio que me permitió comprender mis diálogos y observaciones sobre el trabajo de imagen y concepto de mis interlocutores. Como resultado, «imagen-incurable» fue el concepto creado para dar cuenta del espacio intermediario entre la imagen y el concepto que Lévi-Strauss había llenado apresuradamente con «entidades concretas» llamadas signos. Con el guion en medio, la imagen-incurable surgió como un concepto-imagen, uno que inmediatamente requería un tipo especial de cuidado, de curaduría, más allá de la semiótica y la lingüística, más allá de la cultura y la sociedad. Pensé, y sigo pensando, que la curaduría de estos conceptos-imagen tendría lugar en un territorio intermediario salvaje no domesticado por signos, símbolos y comunidades imaginadas. Como acabo de decir, esto gradualmente me llevó a pensar más allá de la «ciencia de lo concreto».

Sin embargo, el espacio problemático en el que estoy trabajando no habría sido posible sin la versión más o menos clásica de la observación participante que llevé a cabo cuando estuve en la Ciudad de México: dos años de inmersión total, viajes solo dentro del contexto latinoamericano, fluidez en los registros lingüísticos y simbólicos de mis interlocutores, aprender español mexicano, y así sucesivamente. ¿Debe ser esto un ritornelo, algo que todos los antropólogos deben ensayar y repetir? Creo que sí, ya que tengo una predilección y sesgo hacia el *dépaysement* y lo recomendaría. No como un principio grabado en piedra, sino como una opción para aquellos que llevan la diferencia en la dirección de la no-identidad. Así, el estribillo metodológico del *dépaysement* abrió nuevas rutas y perspectivas de las que he disfrutado y aprendido mucho, perdiéndome cada vez que sus horizontes comenzaban a retroceder. La preocupación y el interés por las

cuestiones «estéticas» también perduran desde ese primer trabajo de campo. Igualmente fuerte es el compromiso con la creación de modos de trabajo de campo no etnográficos a partir de la observación participante. Pero no tengo ni la pretensión ni el deseo de hablar en nombre de toda la disciplina y lo que viene antes, junto y más allá de los métodos etnográficos. Las preguntas que enfrento surgieron y son específicas de la zona fronteriza donde la historia del arte y la antropología entran en un «canibalismo disciplinario» (Dufrêne y Taylor, 2010). Allí, el antropólogo puede crear un juego libre entre trabajo de campo, trabajo de imagen y trabajo de concepto. La observación participante podría entonces leerse, estética y conceptualmente, como un movimiento lúdico entre lo sensible, la imaginación y la cogitación.

Marcus: ¿Y qué hay del paso del primer trabajo de campo a tu nueva *mise-en-scène* de investigación?

Elhaik: Bueno, hay diferencias y lecciones importantes aprendidas. Ciertamente, las preocupaciones sobre lo que viene después del etnos, después de la sociedad mexicana, las preocupaciones con la residencia a largo plazo y los compromisos con una sociedad o cultura, han dejado la *mise-en-scène* de la investigación. Por supuesto, el trabajo de campo aún consiste en visitas a estudios de artistas; recorridos guiados con historiadores del arte y curadores; colaboración en investigación y pertenencia a equipos curatoriales, que a menudo resultan en antologías de libros y programación (por ejemplo, la Iniciativa Getty, Pacific Standard Time, MOCA);[3] observar y dialogar con otros tipos de «trabajadores de la imagen», como los arquitectos, como es el caso de mi colaboración en curso con la Biennale d'architecture d'Orléans alrededor de las esculturas públicas y monumentales del fallecido artista Mathias Goeritz, radicado en la Ciudad de México; y mis propias actividades en el Laboratorio de Antropología de la Imagen (AIL), un espacio para conversaciones mensuales entre académicos del arte, curadores, artistas y antropólogos en la Universidad de California, Davis.

En el libro en el que estoy trabajando actualmente, me interesan especialmente las cuestiones de antropología estética, resultado de discusiones anteriores sobre el tema. Estoy pensando en el trabajo de Jacques Maquet (1986), que todavía ofrece ideas interesantes si se lee desde una perspectiva post-etnos. Compositivamente, este nuevo libro revisita una tradición más antigua, la del ensayo, en particular ensayos inspirados por encuentros con artistas y ciudades. Michel Leiris sobre Francis Bacon (Leiris, 2008), por supuesto, pero también el hermoso libro de Georg Simmel sobre Rembrandt (Simmel, 2005) o sus ensayos sobre Roma, el brillante libro de Octavio Paz sobre Marcel Duchamp (Paz, 1978).

Bloque 3. Habiendo sido modernista

Marcus: Tu confianza como modernista declarado sin tapujos te da varias ventajas para pensar libremente temas que inhiben a otros pensadores estimables para quienes el modernismo es algo pasado de moda, sin ninguna tendencia actual que lo reemplace (hasta donde puedo percibir).

Así que, para ti, los experimentos con la forma significan composiciones expresadas a través del ensayo. Podríamos haber explorado esto un poco más: ¿qué entiendes por trabajo-imagen?, ¿qué función tiene en tus exploraciones? Veo esto en tu interés por la figura de Averroes, ya que parece ser tu preocupación y la de algunos de los artistas/intelectuales en quienes estás interesado. ¿Cuál es la relación del trabajo-imagen con el trabajo-concepto? ¿Debe establecerse la relación?

3 Ver «Ism Ism Ism», Los Angeles Filforum: https://www.lafilmforum.org/ism-ism-ism/

Habla más sobre Simmel y sus ensayos sobre Roma como inspiración; él, más que otras fuentes de inspiración, ha surgido repetidamente.

Como digo, la escenografía ha sido mi referente central recientemente y su relación con la etnografía (como se concibe convencionalmente), ¡y el «retiro» de la etnografía en ella! La escenografía a nivel de oficio es definitivamente trabajo-imagen, aunque subordinada a las demandas del diseño en el contexto del teatro.

Elhaik: Creo que la descripción de una visita reciente a la Ciudad de México podría mostrar por qué el modernismo del que hablo no es simplemente un re-modernismo ni una expresión de una sensación de incomodidad con el término «contemporáneo», siempre elusivo pero necesario. He estado yendo a la Ciudad de México para investigar material de archivo y visitar varios sitios arquitectónicos y esculturas públicas monumentales que definieron la modernidad mexicana y el modernismo de mediados de siglo, estructuras construidas en el umbral entre el expresionismo abstracto y el minimalismo, entre 1953 y 1968. Los sitios que estaba mirando fueron todos diseñados y curados por Mathias Goeritz (1915-1990), emigrado alemán, artista e historiador del arte. También había completado algunos de estos proyectos en colaboración con arquitectos modernistas como Luis Barragán, Pablo Ramírez Vázquez y Ricardo Legorreta. Algunos de estos sitios pueden conocerse a través de largas caminatas en el área llamada Espacio Escultórico en el hermoso campus de la UNAM, cerca del nuevo Museo de Arte Contemporáneo (MUAC). A otros sitios solo se puede llegar mediante un largo recorrido por la controversial Ruta de la Amistad de 1968, la secuencia de diecinueve esculturas monumentales de artistas internacionales, incluida una de Goeritz, dispuestas y «curadas» a lo largo de la autopista Periférico Sur. De manera similar, se requiere un trabajador de campo en movimiento para estudiar las prismáticas Torres Satélite, en el norte de la ciudad. Las instrucciones de Goeritz para experimentar estas «esculturas de autopista» eran muy claras: estaban diseñadas para un espectador en movimiento, de hecho, un observador participante, que viajaba en automóvil. La estética, la sensación que se obtiene durante estos recorridos, se basa en el placer cinético. Estas esculturas de autopista teatralizadas son abstractas, conceptualmente sofisticadas, descaradamente modernistas, pero con un pie ya en un minimalismo en formación. Sintetizan muchas formas arquitectónicas, de diferentes períodos y lugares (por ejemplo, torres medievales en la Toscana, pirámides precolombinas, el horizonte de Manhattan, el Alhambra, etc.). Son el efecto de un montaje transcultural en el que, no obstante, los lugares y las formas originales se pierden. Impactan en nuestra forma de pensar. La referencialidad queda suspendida.

También podemos jugar con estas esculturas, como lo haría un niño. De hecho, en otra visita al día siguiente, esta vez al Museo Experimental El Eco (1953), la obra maestra de Goeritz, me complació notar cómo los niños jugaban con avidez con estas formas minimalistas y abstractas. Fue muy hermoso observar cómo saltaban y jugaban alrededor de monolitos coloridos, prismas triangulares y otras figuras geométricas iluminadas por el sol, proyectando sombras bidimensionales en paredes diseñadas de manera minimalista, con ángulos imperfectos y que rara vez corren paralelas entre sí. Empecé a preguntarme si las instrucciones y el modo curatorial de Goeritz complican los argumentos recientes sobre el «fin de la *flânerie*» o la revitalización concomitante de la figura del caminante (Bull, 2016). Lo que realmente disfruté, de hecho, lo que me dio placer al observar estas obras de arte público del modernismo tardío, desde la perspectiva de un automóvil, es la insostenibilidad de la oposición entre la tactilidad y la óptica, y su consiguiente sacralización del lenguaje heideggeriano de la morada, el caminar y el habitar que se ve en la actual demonización de la cultura capitalista automovilística y maquínica. Me di cuenta de que estos encuentros de trabajo de campo me permitieron reconfigurar la persona conceptual del *flâneur*, tal vez una nueva

clase de *flâneurie* esté gestándose a través de estos recorridos. En tal sentido, el trabajo de campo sobre el modernismo de mediados de siglo en la Ciudad de México tanto se nutre como excede la crítica de la mercancía y los análisis estéticos derivados de los capitales y capitalismos del siglo XIX. Los antropólogos necesitan y pueden encontrar ayuda aquí, el tipo de ayuda que Georg Simmel proporcionó, paradójicamente, en su nota al pie de página de *faux-pas* contra el lado «feo y moderno» de Roma (Simmel, 2006).

En su ensayo poco leído sobre la Ciudad Eterna, Simmel repetía, con sus propias palabras, la fascinación de generaciones de intelectuales alemanes durante su viaje a Italia. El suyo era un enfoque romántico sobre Roma. El sociólogo de la modernidad y teórico inclinado psicológicamente a la indiferencia no solo quería ver lo que Freud ya había visto (un modelo topológico de la mente), sino que también estaba interesado en el «milagro» del paisaje urbano de Roma como efecto de un montaje que lo desconcertaba, lo que él llamaba una «belleza no intencional». Roma es notoriamente *no curada* para Simmel, como lo es para aquellos de nosotros que estamos familiarizados con la ciudad hoy. La belleza es accidental. Roma es *incurable*, según el «análisis estético» de Simmel (el subtítulo de su ensayo). Su belleza milagrosa surge cuando los fragmentos se unen de maneras que «no merecen por sí mismos». Roma se somete a una estética kantiana de tal manera que el juego entre la sensación y el análisis, entre la imagen y el concepto, alcanza un clímax, romántico sin duda, que nos eleva. Nos eleva al igual que las esculturas públicas de Goeritz «nos levantan espiritualmente». Surge un *sensus communis*. Estamos psicológicamente reconciliados con nuestro sentido interior, no muy diferente del tipo de sentido interior que Simmel vio en su libro sobre Rembrandt.

El trabajo de campo aquí nos abre nuevamente a las ciudades entendidas como obras de arte (la vida posterior de un tropo modernista), de la misma manera en que Kant y, más tarde, los pensadores estéticos del siglo XIX veían una analogía entre la naturaleza y el arte. Simmel es un romántico alemán, por supuesto, y busca una totalidad en el trabajo de ensamblaje llevado a cabo por las ciudades. Esta es una paradoja modernista que podemos explorar profundamente. Mientras que Simmel, el gran crítico de la modernidad, extrañamente coquetea con una estética contra-modernista, Goeritz nunca la contempla, a pesar de su crítica a Le Corbusier y al funcionalismo. Mi tarea es averiguar cómo puede y debe verse el trabajo de campo a través de una remediación de la figura del *flâneur*, manteniendo al mismo tiempo el compromiso con el legado del modernismo a medida que se convierte en histórico, pero sin haber agotado su atractivo estético. Creo que es importante reconocer la capacidad duradera del modernismo para generar estados de ánimo y sensaciones de semejanzas y afinidades complejas. Estas semejanzas y afinidades complejas, resultado del trabajo de imágenes, necesitan urgentemente de montaje, curaduría y trabajo conceptual.

Bloque 4. Curaduría de laboratorio

Marcus: Me gustaría centrarme en parte en lo que estás tratando de hacer con tu espacio de estudio en el laboratorio en Davis. Este tipo de espacios experimentales, como laboratorios o centros, ahora se están creando con más frecuencia dentro y junto a los departamentos de antropología. Por ejemplo, en octubre de 2018 me enteré de la formación de un Centro de Etnografía Experimental en la Universidad de Pensilvania, Filadelfia; y en mi propio departamento, con la llegada de nuevos profesores, acabamos de renovar el Centro de Etnografía, establecido en 2005. Hay muchos otros ejemplos, y el número de estas iniciativas está creciendo. En mi

propia historia, esto se remonta al *Rice Circle* (un título que tomamos con cierta autoironía, pero que con los años y décadas hemos tomado más en serio y con nostalgia) y al proyecto *Late Editions* de la década de 1990 (un colectivo con sede en Rice de composición variable, que produjo una serie de ocho volúmenes anuales para la Universidad de Chicago Press, cuyo lado experimental era documentar el fin de siglo, en una era en que la crítica de la representación documental era primordial) y luego a las discusiones orientadas al diseño con Paul Rabinow en la década de 2000, que culminaron con ideas para laboratorios y estudios (resumidas en el breve volumen dialógico *Designs for an Anthropology of the Contemporary*, 2008). Ahora el término «multimodal» está en todas partes como el espacio de práctica para experimentos en antropología. ¿Por qué esta tendencia? ¿Está intersectando de manera congenial con aquello de lo que estamos hablando? ¿O, justo cuando este tipo de antropología está tomando forma, es de hecho lo mismo de lo que estamos hablando? ¿Estamos superándolo?

La antropología multimodal es la alternativa al retorno a los ricos archivos del trabajo etnográfico histórico como estudios de área del giro ontológico. O más simpáticamente, abarca la preocupación de estos últimos con algún tipo de evolución fuera de la idea de modernidad (ontología sobre epistemología) que nos negamos a abandonar, o al menos queremos un pensamiento diferente sobre este tema del que la antropología ha sido capaz de proporcionar.

De todos modos, tal vez deberíamos abordar estos temas en nuestra última conversación sobre los centros adyacentes o dentro de los departamentos de autoridad disciplinaria antropológica establecidos, en los que ahora tenemos un interés particular en trabajar.

Elhaik: El Laboratorio de Antropología de la Imagen (AIL por sus siglas en inglés) es tanto un espacio físico como una plataforma curatorial en línea que he establecido en UC Davis. Su principal objetivo es enfrentar los desafíos planteados por los trabajadores de la imagen contemporáneos tanto al pensamiento antropológico como a la práctica curatorial artística. Sin embargo, AIL no es un laboratorio de medios en el sentido convencional. Aunque acogemos a artistas de medios y curadores profesionales, nuestro objetivo no es producir obras experimentales de medios ni exhibir datos de trabajo de campo. Claro está, cuando es necesario y surge la oportunidad, también curamos programas para instituciones de arte o cine en el sentido tradicional del término. En cierto sentido, AIL es una galería inusual poblada no solo por trabajadores de la imagen, sino también por las personificaciones conceptuales «incurables» que representan incómodamente: el arquitecto, el artista, el curador, el archivista, el bibliotecario, el antropólogo, entre otros. A través de conversaciones y series de podcasts, conjuramos, albergamos y damos la bienvenida, bueno, curamos, la intrusión de las figuras y personificaciones que encontramos durante el trabajo de campo.[4]

En AIL también desafiamos la «diferencia cultural» como una imagen dogmática del pensamiento. Nos interesa generar otro tipo de diferencia, una que se mueva junto a un eje específico de antropología contemporánea y arte contemporáneo. Este movimiento no está exento de fricciones, sino que extrae su energía intelectual de un tríptico vibrante e inestable: (1) una continuación del fascinante momento experimental en las ciencias humanas, su vocación crítica y la reconfiguración del legado modernista de la antropología; (2) una reevaluación y superación del llamado «giro etnográfico en el arte contemporáneo»; y (3) un compromiso con el trabajo conceptual junto a artistas, críticos y expertos en arte.

El acrónimo AIL fue elegido cuidadosamente. Es un juego de palabras en los registros clínicos y éticos del término «curaduría»: cuidado, cura, curare, curador y lo incurable. Creo que

4 Ver el archivo en http://www.antimagelab.com/podcast-archives/

la curaduría de imágenes y trabajadores de la imagen es una cuestión de salud. Nos anima, es buena para el alma. Por supuesto, no en el sentido de que pueda curar, señalar un futuro utópico o devolvernos a tiempos preexistentes cuando nunca hemos sido modernos. Sin embargo, creo que la curaduría de personificaciones conceptuales e imágenes del pensamiento es una forma compleja de reconceptualización que podría convertirse en una de las formas más importantes y vitales de cuidado del siglo XXI. Nuestra salud actual y futura dependen de ello.
Marcus: Creo que tu extensa respuesta, que conecta la curaduría con la imagen y los trabajadores de la imagen (como «socios epistémicos», por así decirlo) es un buen lugar para terminar. La imagen y el trabajo de la imagen, tan fundamentales para los discursos de la historia del arte y la escritura de arte, son muy desafiantes para los antropólogos, que han estado involucrados durante mucho tiempo en explorar lo visual aplicando las normas y virtudes del método etnográfico al cine y la fotografía. Veo que la curaduría de imágenes es algo distinto. Hay una fenomenología profunda en ello a la que los antropólogos se han acostumbrado bastante en la práctica de los ideales y las artes del trabajo de campo, pero interpretar imágenes significa adentrarse en abstracciones que parecen estar lejos de lo empírico y lo social, lo cual podría hacerles sentirse incómodos. Sin embargo, a través de tu discusión sobre Simmel, por ejemplo, tu crítica de una expresión *lévi-straussiana* de una ciencia de lo concreto en una de sus obras más influyentes, y tu relato del movimiento etnográfico en el mundo del arte, muestras el valor y el poder de prestar atención a las imágenes como abstracción. Sin embargo, haces esto no entregándolas o envolviéndolas en discursos analíticos igualmente abstractos de *connoisseurship*, sino de una manera bastante convencional (para los antropólogos) al basarte en las experiencias del trabajo de campo y sus asociaciones como tarea curatorial; no directamente para el museo y sus controles y hábitos como espacio público, sino para esas ocasiones que surgen como oportunidades para organizar recepciones y respuestas en el curso del trabajo de campo. Esto no significa de ninguna manera ofrecer un nuevo método (insistentemente así), sino adaptar nuestra cultura de investigación a una especie de «estructura de sentimiento» que pensábamos haber dejado atrás en el modernismo. Especialmente, en una comodidad con la contemplación y la residencia dentro de la abstracción. En cierto sentido, es un trabajo original de reparación, para rescatar y preservar el proyecto de crítica hacia el cual la antropología se había volcado tan productivamente en la era anterior. Mostrar esto como trabajo de campo, como una práctica participativa compleja tanto dentro como en los bordes de la creación artística contemporánea, tanto simpático como sospechoso de las propias capacidades reflexivas autocríticas y socialmente situadas de esta última, es un proyecto digno de crear una comprensión no obvia ni instantáneamente atractiva de la curaduría, como algo diferente de una práctica fácilmente concebida como similar a la etnografía en un mundo de sujetos fragmentados y multisituados. Me has mostrado algo de cómo la «antropología como crítica cultural» podría practicarse vitalmente hoy en día, de otro modo. **post(s)**

Referencias

Bartra, R. (2002). *Sangre, tinta y cultura: miserias y esplendores de la condición post-mexicana*. Duke University Press.

Berardi, F. (2009). *El alma en el trabajo: de la alienación a la autonomía*. Semiotexte, Serie Agentes Extranjeros.

Biagioli, M. (2009). Liaisons post-disciplinares: estudios científicos y humanidades. *Critical Inquiry*, 35 (4): 816-33.

Bishop, C. (2012). *Infiernos artificiales: arte participativo y política de la espectacularidad*. Verso.

Boas, F. (1896). Las limitaciones del método comparativo de la antropología. *Science New Series*, 4 (103): 901-8.

Bourriaud, N. (1998). *Estética relacional*. Les Presses du Réel.

Boyer, D., Faubion, J., y Marcus, G. (2015). *La teoría puede ser más de lo que solía ser. Aprendiendo el método de la antropología en un momento de transición*. Cornell University Press.

Bull, M. (2016). El fin de la *flânerie*: iPods, estética y experiencia urbana. En Tim Ingold y Jo Lee Vergunst (eds.), *Maneras de caminar: etnografía y práctica a pie*. Routledge.

Bunzl, M. (2004). Boas, Foucault y el «antropólogo nativo»: notas hacia una antropología neo-boasiana. *American Anthropologist*, 106 (3): 435-42, 2.

Crapanzano, V. (2004). *Horizontes imaginativos: un ensayo en antropología literaria-filosófica*. University of Chicago Press.

De Duve, T. (1996). *Kant después de Duchamp*. MIT Press.

Deleuze, G. (1968). *Diferencia y repetición*. PUF.

———. (1992, octubre). Post-Scripts sobre las sociedades de control. 59: 3-7.

———. (1993). *Ensayos críticos y clínicos*. University of Minnesota Press.

Dufrêne, T., y Taylor, A. (2010). *Canibalismos disciplinarios. Cuando la historia del arte y la antropología se encuentran*. INHA y Musée du quai Branly.

Elhaik, T. (2016). *La imagen incurable: curación del cine y el arte de los medios post-mexicanos*. Edinburgh University Press.

———. (2018). Cogitación. *Cultural Anthropology, Series Fieldsights* (Open Source).

Elhaik, T., y Marcus, G. (2010). Diseños curatoriales en la poética y política de la etnografía actual. En A. Forero y L. Simeone (eds.), *Beyond Ethnographic Writing*. Armando Publishers.

Fischer, M., y Marcus, G. (1986). *Antropología como crítica cultural: un momento experimental en las ciencias humanas*. University of Chicago Press.

Foucault, M. (1984). ¿Qué es la Ilustración? (Qu'est-ce que les Lumières?). En Paul Rabinow (ed.), *El lector de Foucault* (32-50). Pantheon Books.

Gell, A. (1998). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Oxford University Press.

Hegel, C., Cantarella, L., y Marcus, G. (2019). *Etnografía por diseño Experimentos escenográficos en el trabajo de campo*. Bloomsbury.

Kester, G. (2004). *Piezas de conversación: comunidad + comunicación en el arte moderno*. UC Press.

———. (2011). *El uno y los muchos: arte colaborativo contemporáneo en un contexto global*. Duke University Press.

Leiris, M. (2008). *Francis Bacon*. Ediciones Poligraf.

Lemov, R. (2015). *Bases de datos de sueños: la búsqueda perdida para catalogar la humanidad*. Yale University Press.

Lévi-Strauss, C. (1966). *La mente salvaje*. University of Chicago Press.

Maquet, J. (1986). *La experiencia estética: un antropólogo mira las artes visuales*. Yale University Press.

Marcus, G. (1995). Etnografía en/del sistema mundial: el surgimiento de la etnografía multi-situada. *Annual Review of Anthropology*, 24: 95-117.

———. (1996). *Etnografía entre la espesura y la delgadez*. Princeton University Press.

Paz, O. (1978). *Marcel Duchamp: la apariencia desnuda*. Arcade Publishing.

Rabinow, P. (1996). *Ensayos sobre la antropología de la razón*. Princeton University Press.

———. (2003). *Antropos hoy: reflexiones sobre el equipamiento moderno*. Princeton University Press.

———. (2014). Lucha-Desvanecimiento de la crítica. *ARC* (Investigación Antropológica Contemporánea.

Rabinow, P. Marcus, G., Faubion, J. Rees, T. (2008). *Diseños para una antropología de lo contemporáneo*. Duke University Press.

Rancière, J. (2009). *El espectador emancipado*. Verso.

Said, E. (1979). *Orientalismo*. Vintage.

Simmel, G. (2005). *Rembrandt: Un Ensayo sobre la Filosofía del Arte*. Routledge.

———. (2006). *Roma: Un Análisis Estético*. Editions Allia.

Strathern, M. (2014). Leyendo las Relaciones al Revés. *Revista del Instituto Real de Antropología*, 20: 3-19.

Viveiros de Castro, E. (2012). Introducción a la Antropología Post-Social. *Hau: Revista de Teoría Etnográfica*, 2: 421-33.

ANTROPOLOGÍA PARA UN MUNDO ROTO: PROPUESTAS PARA INVESTIGAR OBSOLESCENCIA, REPARACIÓN Y REÚSO DE TECNOLOGÍA

Hugo Chávez Carvajal

Hugo Chávez Carvajal, posdoctorante del Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Estudios Regionales (CICSER) de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), México.
Correo electrónico: hugo.chavez@uaem.edu.mx

Resumen

Recientemente la reparación ha ganado visibilidad como marco teórico, ético y metodológico en diversas discusiones académicas y políticas. A tal grado que, poco a poco, emergen los «estudios de reparación» como un nuevo enfoque transdisciplinario de investigación. A través de los lentes de la reparación, académicos de diversas formaciones están mapeando una gama amplia de actividades, habilidades y subjetividades. Este artículo examina las principales reflexiones teóricas sobre el tema y algunos de los pasos metodológicos para realizar un proyecto transmedia sobre la cultura de la reparación, en el que dialogan un documental, una tesis doctoral y un docuweb.

Palabras clave

tecnología, reparación, reúso, obsolescencia, teoría, metodología

Anthropology for a broken world: Proposals for investigating the obsolescence, repair, and reuse of technology

Abstract

Recently, reparations have gained visibility as a theoretical, ethical, and methodological framework in various academic and political discussions. To such an extent that gradually, «reparations studies» are emerging as a new transdisciplinary research approach. Through the lens of reparations, academics from diverse backgrounds are mapping out a broad range of activities, skills, and subjectivities. This article examines the main theoretical reflections on the topic and some methodological steps to carry out a transmedia project on repair culture, in which a documentary, a doctoral thesis, and a docuweb engage in dialogue.

Keywords

technology, repair, reuse, obsolescence, theory, methodology

Fecha de envío: 11/04/2024
Fecha de aceptación: 11/06/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3296
Cómo citar: Chávez, H. (2024). Antropología para un mundo roto: propuestas para investigar obsolescencia, reparación y reúso de tecnología. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 36-55). Quito: USFQ PRESS.



La reparación y el mantenimiento de tecnología son prácticas poco estudiadas en América Latina. Se articulan con los cambios tecnológicos, la circulación del conocimiento, la cultura popular y el medioambiente. A través de la cultura de la reparación[1] —más allá de las novedades y lanzamientos—, muchas personas cuidan y mantienen funcionando, en su dimensión material y simbólica, las cosas que nos rodean. Reparar no solo se trata de resolver una descompostura material, sino que implica un trabajo intelectual y organizacional minucioso que involucra procesos de investigación y optimización de recursos.


Obsolescencia

En 2013, tratando de responder las preguntas que me inquietaban sobre estos temas, inicié la investigación para realizar un documental titulado *Obsolescencia* (2015), en el que hice seguimiento a las rutas por las que transitan cámaras y televisores al entrar a los circuitos de desuso y segunda mano de la Ciudad de México. Quería entender la «biografía» de esos objetos y, a través de ella, explorar los oficios populares que trabajan con tecnologías. En la actualidad, esta película es la primera parte de un proyecto transmedia conformado además por una investigación y un docuweb.


Figura 1. Retrato de David Serrano. Documental *Obsolescencia*. Hugo Chávez Carvajal, 2015.

Conforme avancé con el documental, nació el interés por ampliar el proyecto, así fue que comencé mi tesis doctoral: Trabajos de reparación en la Ciudad de México. Recursividad laboral, saberes y apropiación de tecnologías audiovisuales, presentada en mayo de 2021 en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-I). Para esta empresa dejaron de estar en el centro las nociones de

1 Este término es utilizado por diversas organizaciones sociales, mayormente estadounidenses e inglesas —como *Maker Ed*, *Fixit Clinic*, *Transition Berkeley*, *The Crucible* y *The Restart Project*, entre otras— que lo definen como el esfuerzo por cultivar el bienestar de las personas, las comunidades y el entorno natural mediante el cambio de nuestras relaciones con los objetos materiales y los sistemas sociales de nuestras vidas. En este sentido, se trata de remodelar nuestras prácticas culturales para cuidar y reparar lo que es importante para nosotros, más allá de disminuir el uso de recursos en la fabricación, el transporte y la venta de nuevos productos y su postconsumo. En el marco de esta investigación, retomo el concepto pero desde el contexto latinoamericano, particularmente mexicano, donde la reparación y el mantenimiento tienen una larga historia que se vincula a diversos oficios populares (como la tapicería, la plomería, la sastrería, la carpintería, la reparación de calzado y electrodomésticos, entre muchos otros) y con prácticas económicas no hegemónicas que suceden, día a día, en los mercados y barrios comerciales de la Ciudad de México.

obsolescencia y reciclaje, de las cuales había partido en el documental, y comencé a enfocarme en los procesos laborales y culturales que hacen posible la reparación popular de tecnología en el taller de la familia Serrano, que conocí durante la filmación. Este nuevo proyecto buscó analizar las formas en que los reparadores construyen conocimientos, redes económicas no hegemónicas y a la vez articulan diversas estrategias para seguir reparando.

A principios de 2021, comenzó a tomar forma la idea de hacer un tercer proyecto que pusiera en diálogo los materiales que había generado hasta ese momento: un webdoc. Este formato me permitiría trabajar, desde otro ángulo, el archivo que había creado con los proyectos anteriores. El vehículo inicial para abordar la cultura material no había sido el texto, sino la imagen, por lo que pensé que el cierre final debía permitir una comunicación fluida entre los medios que había usado hasta el momento: video, sonido y texto. Amplificaría los alcances de un artículo académico o un documental en otra plataforma que puede vivir en línea o presentarse en galerías y espacios de exposición. Así surgió, en colaboración con Casandra Sabag y el Sindicato Audiovisual, *Reparar: Extendamos la vida útil de las cosas* (2022).



www.reparar.com.mx

Desde una percepción amplia de la Antropología —entendida como una indagación abierta, comparativa y crítica de las condiciones y las potencialidades humanas, como propone Tim Ingold (2012, p. 223)—, este artículo presenta una revisión de algunas herramientas teórico-metodológicas con las que abordé la realización de estos tres proyectos. El trabajo de reparar y mantener funcionando aparatos de uso cotidiano —como cámaras, teléfonos inteligentes, tabletas, computadoras y pantallas— abraza sus propios valores y recursos, lo que a su vez proporciona un contrapunto a los discursos hegemónicos en torno a las tecnologías y su impacto en diferentes escalas y zonas geográficas.



Figura 2. Fotograma de navegación del docuweb *Reparar: Extendamos la vida útil de las cosas*, 2022.

En las siguientes páginas, reflexiono brevemente sobre la tecnología desde la perspectiva de lo cotidiano, un enfoque que amplía nuestro campo de visión y abre caminos que trato de explorar en mis proyectos. Posteriormente, reviso algunas líneas de investigación de estos temas, para

después profundizar en dos nociones que son estimulantes para pensar la reparación. La primera concibe esta práctica como parte de un «mundo roto» donde reparar las fallas que surgen constantemente en él es lo que permite la reproducción social. En la segunda, la reparación es analizada como una práctica «invisible» de la que nos damos cuenta únicamente cuando falla algo. Después paso a lo metodológico, donde me detengo en el papel que tuvo para mí el uso del video como herramienta creativa y de investigación, y reflexiono sobre la etnografía como método y forma de escritura. De esta forma presento las distintas herramientas que utilicé para hacer registros durante el trabajo de campo y explico cómo estos materiales forman parte de un proyecto transmedia. Concluyo con algunos apuntes para pensar en una antropología de la reparación.

La tecnología desde su uso

De forma estricta, mis intereses con estos proyectos no están centrados en la imagen como representación, sino como tecnología; además, no solo en su desarrollo técnico, sino en el cuidado, el mantenimiento, la reparación y el reciclaje de herramientas para producir fotografía y video. Los aparatos tecnológicos no son neutros, siempre están atravesados por decisiones económicas, sociales, políticas y simbólicas que no se detienen en su producción masiva, promoción, venta y compra, sino que se desarrollan y transforman, poco a poco, en las manos por las que van pasando. Este recorrido los completa, ajusta y, algunas veces, transforma radicalmente a través de su uso, mantenimiento, reparación, fragmentación y reformulación con otros objetos. Convivimos con la tecnología y, colectivamente, sabemos mucho sobre ella; sin embargo, como señala David Edgerton (2006, pp. 9-14), con frecuencia la agenda pública para discutir su pasado, presente y futuro es establecida por los promotores de la «innovación». Si bien el énfasis en «el futuro» sugiere en sí mismo originalidad, este tipo de mirada es bastante antigua.

Pensar en la historia de la tecnología desde su uso hace posible una imagen radicalmente diferente, porque visibiliza todo un mundo de tecnologías y alternativas; el tiempo está revuelto. Trabajamos siempre con cosas viejas y nuevas, las tecnologías aparecen, desaparecen, reaparecen, se mezclan y combinan a lo largo de los años. Por eso reparar constituye una puerta para entender las formas en que el tiempo actúa sobre las cosas. Las que consideramos como tecnologías más importantes pueden cambiar desde este ángulo, porque podemos tener un plano más abierto para contemplar todos los lugares que las utilizan, amplificando sus usos y no solo en el porcentaje pequeño donde se concentran las «novedades».

Andrew Russell y Lee Vinsel (2016) encuentran que centrar las preocupaciones en lo «nuevo» puede ser desafortunado porque deja por fuera las tecnologías de uso cotidiano (ventiladores, planchas, etc.) y oculta el hecho de que muchas de ellas existen desde hace tiempo y han cambiado poco. Al quitar la atención principal de la innovación, podemos reconocer con mayor facilidad el papel de las infraestructuras básicas en nuestro entorno. Al concentrarnos en las cosas existentes y no en las que están por venir, podemos visualizar en primer plano los trabajos y procesos que permiten que el mundo siga en marcha.

En cada región del mundo la tecnología cambia en diferentes formas y ritmos: a veces se rompen desigualdades, pero otras se agrandan enormemente. Nuestros usos y prácticas en ocasiones se corresponden con los proyectados por la industria (que diseñó dichas tecnologías), pero en otras resultan distintos. Compartimos la capacidad de hacer y actuar con dispositivos, ya que facilitan algunas prácticas, intercambios y modos de control, pero al mismo tiempo dificultan

o impiden otros. Los países de América Latina sin duda representan mercados rentables para las grandes empresas de tecnología. Esto genera —fuera de los centros de innovación mundial— formas locales de comerciar, circular, usar, reusar, mantener y finalmente reciclar y desechar tecnologías. Así como las grandes empresas necesitan de soporte técnico para los aparatos que fabrican, también las requieren los mercados «de segunda mano».

Las historias sobre innovación tecnológica que escuchamos con más frecuencia son las del surgimiento mítico de grandes empresas (como Apple y muchas otras), pero también en América Latina producimos y vivimos con tecnologías: ¿cuáles son?, ¿de dónde vienen?, ¿cómo son producidas y usadas?, ¿cómo son apropiadas y reparadas? Si bien los «objetos nuevos» generan enormes ganancias y pueden concentrar las preocupaciones de ciertos sectores, los esfuerzos y cuidados que muchas personas invierten en la tecnología existen más allá de las nociones de invención e innovación que prioriza la economía neoliberal. Es precisamente en los momentos de crisis —económica, social o ambiental— cuando aprendemos a reutilizar y modificar los artefactos que tenemos a la mano. Lo que comienza como reparación puede convertirse también en mejora, innovación e incluso crecimiento; por ejemplo, los constantes cambios y retoques que muchas personas hacen a sus automóviles pueden llevar a la personalización e incluso a la redefinición.

Pierre Lemonnier (2012, pp. 1-2) argumenta que las acciones más «naturales» que realizamos sobre la materia —como caminar, nadar o dar a luz— son siempre y en todas partes producciones culturales. Al mismo tiempo que tiene una función física, para este autor, una técnica o un objeto es un componente en un sistema de pensamiento y acción que no es particularmente «técnico» en sí mismo. Las técnicas son igualmente responsables de producir lazos sociales y tipos de información, como lo son de transformar el mundo material.

Dicho con otras palabras, estamos viendo las caras de una misma moneda: por una parte, el entorno físico y social actúan como intermediarios entre las personas y la tecnología, pero por la otra no solo usamos la tecnología, sino que esta también nos usa, plantea posibilidades y nuevos caminos. La evolución de la fotografía y el video no se ha gestado únicamente a partir de sus usos sociales, sino también de diversas innovaciones tecnológicas. Los objetos creados y usados por los humanos son resultado del trabajo social y cultural.

En los talleres populares se innova de otras formas, a veces apenas perceptibles: procurando la optimización de recursos, mezclando fragmentos, recuperando componentes de la basura, adaptando herramientas, entre otras cosas. La reparación no es únicamente la acción de rectificar, sino también la de desarrollar a conveniencia. Es decir, tiene el potencial de convertirse en una forma de oposición relevante frente a la economía capitalista actual, basada en la explotación ilimitada de recursos finitos.

Al modificar un objeto tecnológico se puede —en ocasiones— ir más allá de las posibilidades para las que se construyó, y traspasar las fronteras que su diseño impone, rompiendo así los límites estéticos, legales, sociales y económicos que la producción industrial de tecnologías implica. Las prácticas creativas desde la reparación pueden desafiar las desigualdades, por eso hoy más que nunca es necesario pensar sobre el desarrollo técnico y la manera en que transforma modos de trabajo y relaciones sociales. Así como hay valor en el diseño, lo hay en la reparación. La tecnología no es «innovación» *per se*, esta es solo una parte pequeña de ella. Por lo que resulta importante preguntarnos si existe una forma más apropiada de caracterizar las relaciones entre sociedad y tecnología.

Si vemos la reparación únicamente como una forma de restablecer un «equilibrio roto», podemos no visualizar los conflictos que ya estaban presentes y nublar el carácter creativo e inventivo de la reparación. En *Las leyes de los medios*, Marshall y Eric McLuhan (2009, pp. 290-291) desarrollaron un sistema, empírico y práctico, para identificar las propiedades, los efectos y las acciones que lleva

a cabo sobre nosotros cualquier tipo de tecnología. Entre las ideas que plantean, y este aspecto es clave, ven a la obsolescencia[2] no como un final, sino como la matriz en la que reside toda innovación. Es en la intersección obsolescencia/innovación donde me parece que podemos encontrar las dificultades que suscita la producción constante de nuevas generaciones de tecnología. En primer lugar, no porque sea una relación negativa en sí, sino por el ritmo acelerado con que los «productos» cambian y entran en un circuito secundario. En segundo lugar, porque el acceso tecnológico comúnmente se aborda desde un solo ángulo, que es el de las «novedades».

Las innovaciones pueden generar problemáticas de reversión. Por ejemplo, el teléfono celular agrupa una serie de herramientas que pueden facilitar enormemente la comunicación y el acceso a la información. Sin embargo, a veces también su omnipresencia y uso excesivo la entorpecen sobremanera. Lejos de ser una tendencia cultural generalizada o de propiedad individual, la innovación tecnológica se organiza, como la cultura misma, en torno a los problemas. Esto hace que sea simultáneamente específica, en cierta medida colectiva, y que las fallas y su solución sean uno de sus motores.



Figura 3. Cementerio de cámaras en el taller de David. Archivo visual del docuweb *Reparar: Extendamos la vida útil de las cosas,* 2022.

La reparación puede extender, pero también animar el paisaje de las cosas, construyendo formas de significado y apego que ayudan a fortalecer las relaciones humanas con la tecnología. Los objetos de facturación genérica se pueden profundizar o ennoblecer mediante la reparación, agregando valores afectivos y sociales (Houston y Jackson, 2016). Reutilizar, por su parte, puede significar atender a los objetos en términos de los límites que les están impuestos y lograr que puedan hacer más que aquello a lo que fueron limitados. La reutilización significa apego a un objeto que excede el uso convencional, requiriendo una intervención adicional. Las cuestiones de valor relacionadas con los objetos no se limitan a los momentos de diseño y producción, sino que abarcan su vida social y cultural.

Cuando hablo de objetos, quiero aludir a las características que dan unidad material a las cosas,

2 La obsolescencia programada o la vida planificada del producto, como también se le nombra, es un proceso industrial que sucede durante el diseño de un aparato para determinar o planificar el tiempo en que algunos componentes o el *software* comenzarán a fallar y estos objetos se tornarán entonces «obsoletos», con la intención de disminuir los tiempos en que se utilizarán y por ende en los que la empresa podrá lanzar un nuevo modelo, y los consumidores adquirirlo.

en este caso cámaras de fotografía y video. La valoración se compone de los procesos a través de los cuales algo adquiere importancia o es considerado útil o valioso. Por eso, mantenemos nuestras tecnologías en procesos de reparación constante, desde improvisaciones sobre la marcha hasta restauraciones fieles. Así como los valores pueden estar integrados en y a través del diseño, se pueden poner en marcha procesos alternativos de valoración mediante la reparación y reconstrucción. Ejemplos hay muchos, como los objetos creados en Cuba durante el periodo especial o los autobuses escolares estadounidenses reutilizados en Guatemala,[3] entre tantos otros.

Los mundos de la tecnología con frecuencia son representados de forma parcial e idealizada. Muchas innovaciones fracasan y la mayoría de los inventos que son registrados o tienen patentes, en el mundo, nunca llegan a utilizarse ni comercializarse. Otras se usan de formas muy distintas a las que se imaginó en la mesa de diseño y toman caminos totalmente disímiles. Los problemas tecnológicos tienden a reflejar el espectro más amplio de los temas que se encuentran a su alrededor. Por esto, la reparación puede constituir un potente ángulo para construir análisis con diferentes escalas.

Antropología de la reparación

El término *reparación* proviene de la palabra latina *reparare*, el prefijo «re» significa 'atrás' y la raíz «parare», 'prepararse'.[4] En los estudios recientes, la noción de reparación se desarrolla en torno a una constelación conceptual que se enfoca en la interacción entre humanos, máquinas y materiales. Christopher R. Henke (2019, p. 258) encuentra que la reparación actúa como una especie de mano invisible detrás de la estabilidad de las cosas, que facilita la circulación de mercancías dentro de las cadenas financieras globales, tanto hegemónicas como populares. De esta forma, los aspectos sociales y políticos de la reparación se han convertido en los últimos años en un tema de interés en muchas disciplinas y prácticas profesionales como la arquitectura, el diseño, la tecnología, los estudios urbanos, los estudios jurídicos y, en menor medida, la antropología.

Reparar puede referirse tanto a la mano de obra remunerada como a la no remunerada que se realiza en espacios laborales y domésticos. También es un componente crucial para cuidar las infraestructuras públicas que utilizamos a diario, como el metro o el metrobús; sistemas claves en urbes como la Ciudad de México, que fue el laboratorio de mi investigación. Una ciudad que alberga y está definida, en gran medida, por las innumerables funciones de mantenimiento y reparación que producen parte de su vida urbana.

Escuchar la metrópoli, proponen Stephen Graham y Nigel Thrift (2007, p. 1), revela en sus sonidos más familiares el ruido de los taladros y máquinas que mantienen y reparan calles o banquetas. Pese a que el mantenimiento y la reparación son esencialmente prácticas de cuidado —en su dimensión material, social y simbólica—, existen todavía pocos trabajos en español que los aborden desde este enfoque. Los actos de cuidado preservan el conocimiento de una generación para que la siguiente pueda desarrollarse. Del mismo modo, las prácticas de cuidado nos ayudan a extender y preparar ese conocimiento para la aplicación actual y sus usos futuros.

---

3 Esta historia es abordada en el documental *La camioneta* (2012), de Mark Kendall.

4 El verbo *reparar* aparece registrado en el castellano desde 1737. Ese año, el *Diccionario de autoridades* lo definía en su tomo V como: «Componer, aderezar o enmendar el menoscabo que ha padecido alguna cosa. Viene del Latino *Reparare*, que significa lo mismo. Latín. *Reficere*. MARIAN. Hist. Esp. lib. 2. cap. 9. Despachados los Embaxadores, repararon y fortificaron con gran cuidado los lugares» (RAE, *Nuevo diccionario histórico del español*, https://webfrl.rae.es/DA.html).



Figura 4. Fotograma del documental *Manteniendo Trayectorias*. Hugo Chávez Carvajal, 2019.

En los talleres populares es común ver prácticas que atraviesan con fluidez lo artesanal y lo estandarizado, como lo es cambiar piezas sin intervenir más allá de su colocación. Con el advenimiento de las sociedades industriales, señala Richard Sennett (2009, pp. 12-14), el término «artesanía» sugiere un modo de vida que se fue en picada. No obstante, para el autor esta idea es engañosa, porque abarca una franja más amplia que la del trabajo manual especializado, y designa un impulso humano duradero y básico: el deseo de realizar bien una tarea. La historia, observa Sennett, ha trazado falsas líneas divisorias. El oficio del artesano se centra en la estrecha conexión entre la mano y la cabeza, con lo que establece un diálogo que evoluciona hasta convertirse en hábitos, íntimamente relacionados, que establecen a su vez un ritmo entre la solución y el descubrimiento de problemas. La actividad del artesano es práctica, pero su trabajo no es simplemente un medio para un fin que lo trasciende. Toda artesanía se funda en una habilidad desarrollada en alto grado.

Los objetos tienen un papel clave para entender la reparación, porque siempre son singularizados y en su uso se expresa una historia de vida particular. Nuestra percepción identifica, en cada objeto, las creencias compartidas con las comunidades a las que pertenecemos, así como nuestra propia biografía. Generalmente los objetos, subraya Appadurai (1991, p. 18), aúnan al menos dos cualidades: una funcional relacionada con su valor de uso, y otra simbólica vinculada con su valor social como signo de estatus. Ahora bien, en la mayoría de los casos una función prevalece sobre la otra —por ejemplo, la diferencia entre una cámara desechable de Fuji y una cámara Leica— y dado el sistema de consumo actual, el valor simbólico suele prevalecer sobre el funcional. Los consumidores se apropian íntegramente de la mercancía, no solo en su materialidad y funcionalidad sino también en su valor afectivo, simbólico e inmaterial.

Entonces, ¿qué merece ser reparado? No es simplemente una cuestión de valor de uso —cuán útil o especial puede ser un artículo— o de valor de cambio —si costaría menos reemplazarlo por algo nuevo—, sino que esta pregunta condensa la relación entre ambos regímenes de valorización. Explica los problemas de valoración del capital y la temporalidad como un impulso para reorganizar la vida en

5 Este cortometraje es un homenaje a los trabajadores del Metro de la Ciudad de México, que después de que el último tren comienza su recorrido, se encargan del mantenimiento y la reparación de vías, estaciones, terminales y túneles. Su trabajo es casi invisible pero indispensable, ya que más de la mitad de la población de la Ciudad de México utiliza este medio de transporte para viajar de la periferia a las zonas centrales, y viceversa. Este flujo, cada vez mayor, requiere de múltiples esfuerzos.

un recurso, para ser optimizado y racionalizado para su máxima explotabilidad. «Las decisiones sobre reparar o descartar algo revelan información importante sobre quién puede decidir dónde y cómo reinvertir la plusvalía que es producida socialmente y no individualmente» (Graziano y Trogal, 2019, p. 213).



Figura 5. Paisajes de la metrópoli. Registro visual de Hugo Chávez Carvajal, 2022.

Las personas eligen arreglar o no los objetos que las rodean por una amplia variedad de razones, muchas de las cuales tienen poco que ver con las lógicas instrumentales de «medios-fines». Las decisiones de abandonar o rehabilitar siempre implican juicios de valor. No simplemente en el costo de tiempo, dinero o esfuerzo requerido. De ahí la importancia de las prácticas de mantenimiento. Para los reparadores populares, las normas autorizadas son un rechazo a la idea de que la reparación en sí misma es una forma de valoración en acción, simplemente porque la calidad del trabajo no puede y no busca cumplir con las especificaciones de diseño originales, pero no por ello deja de ser trabajo nuevo incorporado al trabajo pretérito.

Los reparadores populares valoran las reparaciones exitosas por encima de todo, en primera instancia porque los clientes solo pagan por las cámaras que funcionan. Sin embargo, argumentan Houston y Jackson (2016) que en este tipo de intervenciones está sucediendo mucho más que un simple funcionalismo, porque los reparadores populares entienden la reparación «por cualquier medio» como un trabajo creativo, improvisado y artesanal, que aprovecha al máximo los materiales y está profundamente conectado con el orgullo profesional.

Ahora bien, en muchos de los trabajos académicos que abordan el tema es común que se refieran a este tipo de reparación como «independiente»; sin embargo, esta noción resulta un tanto ambigua para los fines de este trabajo ya que puede oscurecer y ocultar las interacciones desiguales entre los fabricantes y los talleres no autorizados. Por lo que el término «popular» es más útil para el contexto latinoamericano. Las culturas populares, observa Néstor García Canclini (1982, p. 63), son resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos. La noción de «taller independiente» es más ambigua y difícil de utilizar; por ejemplo, con las cámaras: cuando se requieren refacciones producidas por el mismo fabricante del objeto, porque se crea una relación de dependencia de facto (más allá de si la mayoría de las veces se utilizan refacciones chinas o los mercados de segunda mano para acceder a ellas).

Labores ocultas en un mundo fracturado

Reparar es resolver los problemas que pueden afectar las funciones y el valor de los objetos, pero por lo regular cuando se lleva a cabo, en un aparato como una cámara, se intenta que no se vean las huellas de este proceso. En el ensayo *Rethinking repair*, Steven J. Jackson (2014, pp. 222-224) mira la reparación como el punto de apoyo de dos fuerzas y realidades radicalmente diferentes. Por un lado, encuentra un mundo centrífugo que siempre se está desmoronando y degradando. En él, podemos apreciar de forma irrefutable los límites reales y la fragilidad —natural, social y tecnológica— de los lugares y las cosas con que habitamos. Por el otro lado, Jackson vislumbra un aprecio por las actividades que mantienen la estabilidad en un mundo en proceso constante de reconfiguración y reensamblaje.

Las formas sociotécnicas siempre se están rompiendo, pero también se recuperan, reconstituyen y respaldan a través de la reparación y otras prácticas de cuidado. Es justo ahí, en lo que Jackson llama «el pensamiento del mundo roto» (*Broken world thinking*) —inspirado por algunas de las ideas desarrolladas por Benjamin en su importante proyecto inconcluso *El Libro de los Pasajes* (1982)—, donde está el punto de inflexión para posicionarse desde otro ángulo y pensar el uso, los efectos y los problemas clave que enfrenta el desarrollo contemporáneo de tecnología y su comercialización.

Es fundamental centrar el análisis en el potencial de la reparación como fuente de «contra-poder» y «contra-conducta». Es decir, que en lugar de tomar la innovación o el crecimiento con su valor económico y prestigio cultural tal como se practican y piensan convencionalmente desde el norte global,[6] hay que utilizar la ruptura, la erosión, la descomposición y la decadencia como una provocación y un argumento —empírico y metodológico— para hacer nuevos tipos de investigación. Esta perspectiva, entre otras cosas, al visibilizar a otros actores (reparadores, vendedores y compradores de segunda mano, distribuidores de refacciones, etc.) ayuda a romper la dicotomía entre diseñadores y usuarios, que es común en las investigaciones antropológicas sobre tecnología y diseño.

La invisibilidad juega un papel doble en la reparación, en el sentido de que las «buenas reparaciones» intentan minimizar la evidencia de avería, tanto en términos estéticos como de funcionalidad, mientras que los reparadores ocupan un rol tras bambalinas. Resaltar las fracturas da cuenta de sus transformaciones y pone de relieve el esfuerzo por mantener unidas las piezas, y por reconocer el valor de sus trayectos y la historia particular de cada objeto. Reparar, en este sentido, se trata de construir puentes entre lo viejo y lo nuevo. «En la reparación se encuentran los actos sutiles de cuidado por medio de los cuales se sostienen y transforman el orden y el significado en sistemas sociotécnicos complejos, se preserva y se extiende el valor humano, y se logra el complicado trabajo de adaptarse a las variadas circunstancias de las organizaciones, los sistemas y la vida» (Jackson, 2014, p. 229).

Ni los mundos del mantenimiento y la reparación, ni los casos de fallas y averías que los generan, están separados o son ajenos al desarrollo tecnológico. Al contrario, son parte de la misma red sociotécnica bajo el paraguas de la producción industrial reciente: pueden constituir puntualmente algunas de sus operaciones y fuentes más relevantes. «La producción global en el siglo xxi se distingue por

6 Este término, señalan Lara Braff y Katie Nelson (2020), no se refiere a una región geográfica en ningún sentido tradicional sino al poder relativo y la riqueza de los países en distintas partes del mundo. El Norte Global abarca las regiones ricas y poderosas como América del Norte, Europa y Australia. No obstante, hay que señalar que aunque el Norte Global es en su conjunto poderoso y rico, no es monolítico. Las sociedades dentro de él están estratificadas internamente y son diversas de tal manera que no todos en el Norte Global son ricos y poderosos (Texto bajo una licencia CC BY 4.0. Plataforma LibreTexts).

dar prioridad a la innovación como elemento diferenciador y fundamental para la permanencia exitosa en un mercado altamente competitivo a escala planetaria» (Bueno, 2012, p. 95); por lo que se ha vuelto la cara principal para abordar las prácticas relacionadas con la tecnología.

Los valores neoliberales predominantes contrastan con el cuidado, porque constantemente dirigen su atención solo a los momentos de nacimiento y triunfo de las creaciones humanas. Es común describir la innovación como un valor positivo en sí mismo, cuando no necesariamente lo es. La eficacia de la innovación, como mecanismo de cambio, que en términos económicos implica la introducción y difusión constante de nuevas prácticas y objetos en los mercados globales, es más limitada si no se extiende, mantiene y completa con su uso y la resolución de las fallas que este genere. Cuando un objeto se agrieta o deja de funcionar, propone Sennett (2009, p. 86), lo primero que hay que analizar son sus detalles y pequeños componentes —que reclaman atención inmediata— a consecuencia de lo cual pueden cambiar y evolucionar algunas partes del objeto. Esta orientación hacia lo pequeño es la mejor manera de tratar los fallos; «de nada sirve desesperarse, que es lo que ocurre cuando se imagina la inutilidad del proyecto entero porque una pequeñísima parte del mismo no funciona».

Las reflexiones sobre «el pensamiento del mundo roto», de Jackson (2014, p. 234), son relevantes porque intentan hacer contrapeso a los planteamientos sobre la autosuficiencia de la tecnología y proponen un nuevo ángulo para abordarla, más allá de la cadena de actores que suelen habitar los estudios sobre medios, producción y consumo. Las relaciones en torno a la tecnología son más desordenadas y complejas. Los trabajos menos valorados, como sucede también en otras áreas, son a la vez los más comunes, aquellos que mantienen y reparan tecnologías que ya existen, que fueron innovaciones hace mucho tiempo.

Tales labores permiten analizar las formas actuales de trabajo y observar las relaciones de orden y valor que a veces se vuelven invisibles. A medida que las prácticas de reparación crecen, se necesitan más reflexiones sobre su posición en relación con los problemas sociales y políticos en que están inevitablemente implicadas. Históricamente, las culturas de la reparación se encuentran en una zona gris. Por ello, es necesario incorporar formas de abordaje que amplíen el escenario para visualizar otros actores, que incluyan (pero no se limiten) a los trabajadores que reparan y dan mantenimiento cotidianamente.

Las cosas revelan el mundo y quizás no haya muchos objetos tan precisos como una cámara para dar cuenta de ello. Cuando alguien utiliza una herramienta o un equipo, observan Graham y Thrift (2007, pp. 1-6), surge una estructura referencial en la que el objeto producido, el material del que está hecho, el futuro usuario y el entorno donde tiene un lugar se relacionan entre sí. Sin embargo, esto solo es visible cuando el equipo o herramienta que estaban listos para ser utilizados fallan o se rompen. En ese momento, el objeto en el que confiamos exige por sí mismo nuestra atención y se impone sobre la tarea que iba a realizar y sobre nosotros. Un fotógrafo prepara su cámara en una boda y de pronto, sin más, no funciona. En ese momento el universo que se desarrolló alrededor de ella se rompe. La cámara ya no se pudo utilizar para la práctica a la que está destinada. Su transparencia se transforma en opacidad y exige la interacción consigo misma. La relación con el mundo que se estableció a través de la cámara se altera, y solo cuando todo funciona de nuevo ese mundo que fue destruido se restaura nuevamente.

Los accidentes que se derivan del uso de un aparato forman parte de las cosas en sí mismas. Para estos autores, inventar el tren es inventar también sus posibles accidentes. Situados desde este ángulo, posicionan al mantenimiento y la reparación como una clave para la comprensión de las sociedades modernas, como si se tratara de una suerte de eslabón perdido en la teoría

social, que generalmente se pasa por alto y olvida. «El sujeto pasivo quiere ser un sujeto activo. Y un momento de quebrantamiento es exactamente el momento en que uno tiene la oportunidad de reorganizar las cosas y reformular su interacción con el mundo. Sin quebrantamiento no habría entropía. Sería el fin de la historia» (Oropallo, 2016, p. 4). Los problemas tecnológicos tienden a reflejar el espectro más amplio de los temas que se encuentran a su alrededor.

Las cámaras pueden «morir» de múltiples formas. Puede ser a causa de una caída, puede ser por oxidación lenta a medida que la humedad y las partículas de polvo se acumulan en su interior. También pueden morir por un problema de *software*. «El quebrantamiento nunca es definitivo, indiferente, impermeable al cambio. Más bien, es una condición intermedia, esperando una nueva vida, disponible para nuevas relaciones y reconstituciones, exigiendo un compromiso más íntimo con las prácticas materiales y de desperdicio» (Martínez, 2017, p. 349). Aunque es común hablar de la «muerte» de una cámara cuando no se puede reparar, sus ciclos de vida no son necesariamente lineales. Al ser reparadas las cámaras, sus ciclos de vida pueden volverse móviles, porque son efecto de prácticas distribuidas y materiales entremezclados.



Figura 6. Registro del Tianguis El Salado en la Ciudad de México. Hugo Chávez Carvajal, 2022.

Video, colaboración y etnografía

En los siguientes apartados me detengo en algunos aspectos metodológicos que, informados por las ideas antes revisadas, cruzan de manera transversal los procesos de realización de los tres proyectos. Si bien los métodos más evidentes —tanto en el documental como en la investigación doctoral y en el docuweb— son la etnografía multisituada y la historia de vida, no voy a profundizar en ellos porque se utilizan con regularidad en Antropología y se han trabajado en extenso en múltiples ocasiones. En cambio, voy a reflexionar sobre el video como método creativo y etnográfico. Una de las características principales de la tecnología es ampliar nuestras posibilidades para hacer cosas.

La cultura digital no solo ha generado configuraciones sociales emergentes, sino que ha abierto la puerta al uso de distintas herramientas para el estudio de lo social. En este camino, nuestra disciplina se encuentra de nuevo en el siglo XXI con lo multimedia a través de internet, los medios

digitales y las tecnologías móviles como teléfonos inteligentes y drones. Si en muchas investigaciones etnográficas los medios audiovisuales son incorporados como herramientas de registro de forma secundaria, en mi caso primero quise hacer una película y luego una etnografía, por lo que el video tiene un papel central en mi acercamiento a la reparación.

Con el proyecto audiovisual buscaba observar, documentar y preservar ciertos fragmentos o viñetas sobre el trabajo popular, la transformación tecnológica y su impacto ambiental en la Ciudad de México. Así, grabé casi todo lo que estuvo a mi alcance siguiendo a los objetos y, por medio de ellos, a los actores[7] que me interesaban y llamaban mi atención. De ahí surgió el interés por descifrar a fondo los oficios y procesos por los que las cosas (en este caso, cámaras de fotografía y video) se mantienen o dejan de funcionar tanto material como simbólicamente. Poco a poco pude observar las relaciones sociales y económicas que ahí se generan, y documentar con detalle cada uno de los procesos de reparación, reúso y reciclaje de estos objetos.

Cuando hablo de reparadores a lo largo de la investigación, nunca me refiero a ellos en abstracto, siempre lo hago con respecto a las personas con quienes mantuve una conversación y construí una relación cercana. La producción audiovisual me dio la oportunidad de construir vínculos durante varios años con los Serrano y otros reparadores con quienes ellos colaboran. El recorrido inicia con los relatos de David, su camino como fotógrafo y posteriormente como reparador y jefe-propietario de un taller. Junto a su historia se van tejiendo la de Charly, su yerno; Marcos, su hijo mayor; y Cuauhtémoc, su hijo menor. A través de sus trayectorias busco resaltar las dimensiones colectivas y sociales de la cultura de la reparación que habita, se reproduce y se transforma en sus talleres.

La realización del documental me permitió iniciar un archivo, mayormente videográfico, que comprende material realizado entre 2014 y 2021, que da cuenta de diversos procesos de reparación, dinámicas laborales y familiares que se construyen en los talleres, y las maneras en que han enfrentado las crisis de los últimos años, como el temblor del 19 de septiembre de 2017 en Ciudad de México y la pandemia producida por el covid-19 en 2020 y 2021. Este archivo fue cobrando valor etnográfico conforme avancé con el proceso de escritura, porque me permitió percibir, en los espacios de trabajo y en la organización laboral, cambios sutiles pero relevantes que de otra forma se hubiesen escapado en las notas de campo. A su vez, me brindó la oportunidad de observar los vínculos sociales con mayor detalle y poder regresar a ellos una y otra vez. También fue la base para diseñar el docuweb en colaboración con Casandra Sabag.

El trabajo etnográfico que he realizado es en buena parte audiovisual. Hay clips de video y sonido de cada proceso de trabajo, la interacción con los clientes, los recorridos por el Centro o en el mercado de El Salado,[8] y planos detalle sobre las piezas de las cámaras y las manos de los trabajadores manipulándolas. Asimismo, hay conversaciones por WhatsApp y otras plataformas como Instagram, que me han permitido mantener el contacto durante estos años. Al tratarse de reparadores de cámaras, contar con una fue importante para relacionarme con ellos y construir un

7 Utilizo el término «actor» partiendo de las ideas de Latour, en las que no es la fuente de una acción sino el móvil de una enorme cantidad de entidades que convergen hacia él (Latour, 2008, p. 73).

8 El mercado sobre ruedas de El Salado tiene más de cuarenta años y se instala todos los miércoles entre la Unidad Habitacional Ermita Zaragoza y lo que hoy es la Fábrica de Artes y Oficios de Oriente (El FARO). El tianguis inicia a la altura de la estación del metro Acatitla y se extiende sobre la avenida Ignacio Zaragoza, casi hasta llegar a la siguiente parada, que es Peñón Viejo. Rodea el centro cultural y entra en las calles aledañas de la colonia Solidaridad, que es la frontera entre la Alcaldía Iztapalapa y Ciudad Nezahualcóyotl, donde empieza el Estado de México. Se calcula que tiene una extensión de casi cinco kilómetros y que hay alrededor de siete mil comerciantes. Es considerado uno de los mercados ambulantes más grandes de la zona metropolitana y de América Latina.

marco común. Incluso cuando no la llevaba, y utilizaba mi teléfono, ofrecían prestarme una del taller para que el material tuviera mayor calidad.

Las charlas muchas veces se iniciaban abordando aspectos técnicos de la fotografía y desde ahí se iban hacia los detalles de su trabajo diario, por medio de anécdotas y vivencias cotidianas del momento, como el trato con clientes o los momentos de ocio con colegas de otros talleres y tiendas. La cámara, en este caso, tiene agencia porque funge a la vez como herramienta de trabajo y objeto de estudio. Su utilización no solo tuvo consecuencias sobre el tipo de registro que llevé a cabo en el campo, sino también sobre mi experiencia como investigador, lo que la convierte igualmente en mediadora y objeto de las relaciones que sucedieron con los reparadores y otros actores.

La fotografía y el cine siempre han mantenido correspondencias y relaciones sintomáticas con las ciudades y, a su vez, como plantea Raúl Nieto (1998, p. 124), «las ciudades son construidas, social y simbólicamente, por el trabajo, con sus tiempos y en sus espacios, en sus distancias, separaciones y oposiciones». Esta idea me remite inmediatamente a la emblemática película *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov. Al indagar en lo que es imperceptible de lo cotidiano sin una observación profunda, Vertov construyó a través de la cámara una compleja orquestación en la que entran en juego las personas, los espacios y el tiempo. Pensar la Ciudad de México como una sinfonía es sugerente, porque permite pensar en distintos actores cuyos movimiento e intensidad se cruzan en un espacio común que podemos observar.

Entiendo al video como el resultado de una experiencia que partió de una estructura guiada por intereses puntuales —como lo fue seguir algunas de las rutas de la obsolescencia en la Ciudad de México— pero que se transformó con las relaciones construidas en el campo, donde se tejieron los caminos de lo objetivo-subjetivo. La incorporación de cámaras en el trabajo etnográfico, como advierte Antonio Zirión (2013), influye indudablemente en la interacción con las personas, por ello es muy importante poner atención también a los efectos que generan, tanto en su dimensión ética como en la producción de conocimiento antropológico. Hoy más que nunca se puede descontextualizar con facilidad, se puede hacer pasar una cosa por otra y se pueden reproducir estereotipos, por lo que es necesario poner especial énfasis en su potencia para romperlos.

Así, gradualmente se fueron gestando una serie de intercambios que permitieron continuar la conversación y pasar tiempo en los talleres, generando más reciprocidad con todos ellos. Por ejemplo: yo les pedía que me hablaran de un tema en particular, y ellos que les hiciera un video con el material de días anteriores para su cuenta de Facebook. Después de varios meses, cuando les llevé el documental, a los más jóvenes les dio pie para molestarse entre ellos y hacer algunas bromas. Pero a David, su papá, más allá de verse retratado en una película, le pareció que de alguna manera estaba incompleto, había temas que, como diría él, se podían «despepitar a fondo», lo que abrió la puerta para continuar con el trabajo de campo.

Para iniciar la etnografía de forma colaborativa, con David hicimos una matriz con los temas que ambos consideramos que habían quedado fuera del documental y que sería importante abordar a profundidad. Con esta suerte de guía en mano, nos reunimos varias tardes a conversar y fuimos haciendo anotaciones alrededor de los temas que salían sobre la marcha. Esto detonó algunos proyectos, como una serie de fotografías ordenadas por décadas de las cámaras y «huesos»[9] que tienen en el taller, o recorridos por el mercado de El Salado y algunos videos y fotografías de la familia Serrano para sus redes sociales. Esto me permitió pasar más tiempo en el taller, conversar

9 Este es un término de uso popular que se utiliza para describir los restos de un objeto del cual aún se pueden recuperar algunos elementos.

con cada uno de los integrantes y amigos cercanos, observar las dinámicas de trabajo y la interacción con los clientes. Las escenas o viñetas etnográficas que componen mi investigación atestiguan la relación cotidiana que los reparadores construyen con sus clientes; fueron obtenidas al acompañarlos por los distintos caminos donde consiguen refacciones y de múltiples conversaciones en las que, por medio de sus trayectos de vida, desmenuzamos los pormenores de su labor y de la reparación como práctica creativa y artesanal.

Estos trayectos se realizaron utilizando como fuente de inspiración la noción de «etnobiografía» propuesta por el cineasta Jorge Prelorán, que consiste en documentar las maneras diversas en que las personas se han organizado para coexistir en sociedad: primero, grabando en audio largas charlas con los protagonistas; y después, a partir de la revisión de este material, se deciden las imágenes que sería necesario filmar. Prelorán comenzaba por documentar la vida de una persona o una familia a través de sus testimonios y preocupaciones, y a partir de ello daba cuenta de la región, sus problemas y la forma en que han logrado vivir en ese medio. En este caso, audio y video se construyeron primero, después vino la escritura de la tesis y por último el docuweb. El «campo etnográfico» se expande y delimita como un conjunto de conexiones emergentes que interconectan tiempos, personas y objetos.

En este camino, Latour observa que un buen informe es una descripción o narrativa donde todos los actores hacen algo y no se limitan a quedarse sentados. En vez de solo transportar efectos sin transformarlos, cada uno de los puntos en el texto puede convertirse en una bifurcación, un evento o el origen de una nueva traducción. También, en consonancia con este autor, entiendo al texto etnográfico como un laboratorio, «como un lugar para pruebas, experimentos y simulaciones. Según lo que ocurra en él, hay o no hay un actor y hay o no hay una red que se rastrea. Y eso depende por completo de las maneras precisas en las que este escrito y cada tema nuevo requiere una nueva manera de manejarlo a través de un texto» (Latour, 2008, pp. 187-212). De esta forma, poner en el centro de la investigación la noción de movimiento es fundamental porque visibiliza la circulación de los objetos (sin la cual no habría trabajo en los talleres), su carácter recombinatorio y las fuerzas —tanto de consumo como de abasto, uso y trabajo— que la impulsan.

Diario de campo y presentación de resultados con herramientas digitales

En Antropología, la etnografía opera como el vehículo principal para acceder a la comprensión del mundo que se investiga y esta experiencia constituye, simultáneamente, una fuente necesaria para la investigación ya que no se deriva del conocimiento sobre los otros, sino con los otros. Lo «multimedia», por su parte, hace referencia a cualquier sistema u objeto que utiliza múltiples medios, físicos o digitales, para producir, presentar y comunicar información. Si tomamos esta idea de forma literal, podemos afirmar que la Antropología es multimedia desde hace mucho tiempo; dependiendo de la ruta que tomemos, quizás desde su inicio. Sin embargo, fue con la interactividad que proporcionan los medios digitales que se visibilizaron y multiplicaron sus posibilidades de impacto en distintas áreas de conocimiento.

Si el video, la fotografía y el sonido permiten entrar a terrenos que el texto escrito no y viceversa, ¿cuáles son las herramientas con las que podemos trabajar actualmente para articular dichos recursos? Este proceso de investigación se inició con una cámara, una grabadora y un cuaderno; conforme fui avanzando —con la convicción de no limitarme únicamente a estos soportes—, comencé a dialogar más y más con mi teléfono celular. En él habita una bitácora de investigación

sobre la reparación compuesta por notas de voz, fotografías, clips de video, grabaciones de audio, conversaciones de WhatsApp, mapas con anotaciones y capturas de pantalla de redes sociales que alimentaron y forman parte de mi diario de campo. De alguna forma, estos materiales constituyen también el borrador de *Reparar: extendamos la vida útil de las cosas* (2022), el docuweb y plataforma donde habitan los otros dos proyectos.

Tales recursos tienen múltiples usos y posibilidades creativas, más allá de ilustrar el texto. Por ende, no son solo herramientas útiles para documentar el trabajo de campo o para registrar información, sino que pueden constituir en sí mismos lenguajes autónomos que dialoguen con el texto y lo complementan para generar nuevos conocimientos. El objetivo de ir al campo y hacer una etnografía es entender las formas en que las personas construyen sentido. En su modo más elemental, consiste en sumergirse en el mundo que se va a estudiar, por un tiempo largo, y describir al detalle las prácticas, las relaciones y los significados que se articulan entre quienes participan en los procesos sociales de ese mundo; en este caso, los reparadores de cámaras de la calle Donceles, en el Centro Histórico de la Ciudad de México.[10]



Figura 7. Ilustración de la calle Donceles. Ilustración del docuweb *Reparar: Extendamos la vida útil de las cosas,* 2022.

Durante el trabajo de campo utilicé principalmente tres tipos de registro: audiovisual, sonoro y escrito. Estos se relacionan a lo largo de la investigación entre sí en distintas formas y niveles. En un inicio, tenía dispositivos por separado: una cámara, una vieja grabadora, un micrófono lavalier y una libreta. Dependiendo del recorrido o el tipo de charla, utilizaba una u otra. Por ejemplo, en los mercados de segunda mano como El Salado —aún cuando ya había realizado con anterioridad grabaciones para el documental— muchas veces era más viable y cómodo utilizar el teléfono (que

10 Existen muchos lugares para comprar cámaras, repararlas y darles mantenimiento en la Ciudad de México. Sin embargo, la única zona que concentra diversos locales dedicados a la reparación, compra y venta de equipos —amateurs y profesionales— y accesorios, nuevos y usados, se encuentra en la parte norte del Centro Histórico. Principalmente en cuatro de las cinco cuadras que conforman Donceles —una de las calles más antiguas de la Ciudad de México— y en otras que la van cruzando, como Palma y República de Chile. Donceles empieza en el Eje Central, de poniente a oriente, y termina en República de Argentina, donde cambia de nombre. En el primer tramo hay pocos negocios, se encuentran el Museo Nacional de Arte, el Teatro Fru-Fru, la Antigua Cámara de Diputados y el Teatro de la Ciudad. Un poco más adelante, hacia el final de la calle están El Colegio Nacional y el Museo de la Caricatura. A partir de Allende y hasta República de Brasil habitan, también, varias librerías de viejo, con inmensos libreros y largas columnas de libros de distintos tamaños apilados.

irónicamente terminó su ciclo de vida junto con la escritura de esta investigación). Poco a poco se convirtió en la herramienta principal para la documentación. Algunas aplicaciones como WhatsApp y, en menor medida, Google Maps resultaron ser buenos complementos.

Desde el documental contemporáneo y bajo el crecimiento de la web, emergieron artefactos que amplían los formatos narrativos y de visualización tradicionales, lo que impulsó la explosión de las narrativas *transmedia*: un tipo de narración cuyos relatos aparecen interrelacionados, pero manteniendo a la vez independencia narrativa y sentido por sí mismos. Un proyecto de esta índole pone en diálogo distintos medios, recursos y soportes. Esta idea brinda a los antropólogos la posibilidad de trabajar fuera de las formas secuenciales de escritura, y nos permite pensar en un diario de campo expandido y en la etnografía no solo como una forma de recolección de datos, sino como narrativa. Además, presentar los resultados en distintos formatos puede ofrecer a los lectores/usuarios opciones para tomar un papel activo en la manera de aproximarse a los contenidos en plataformas digitales.

Considero estimulante pensar en una investigación transmedia en la que la escritura tradicional se va tejiendo con otros medios que, independientemente de las particularidades de su producción y formas de interacción, pueden ser de gran valor para el etnógrafo. No se trata de diferentes formas de decir lo mismo: cada medio utilizado tiene características que enfatizan y comunican diferentes tipos de información. «Esto no implica una nueva fragmentación dentro de las prácticas de la disciplina, sino por el contrario, representa una Antropología entendida como práctica y proceso reflexivos y experimentales a través de los cuales se produce conocimiento» (Gutiérrez, 2012, p. 111).

La retroalimentación entre distintos medios no siempre es fluida y equilibrada. Pueden existir puntos de tensión, conflicto y contradicción entre lo que se dice con un lenguaje u otro. Con el teléfono (o cualquier otro dispositivo) se corre el riesgo de estar más atentos al funcionamiento de las apps que estamos utilizando, que en la realidad observada. Por ello, es importante pensar en metodologías de trabajo rigurosas para que esto no suceda. Sarah Pink (2006) menciona que el desafío se encuentra en poder articular los medios utilizados en términos de colaboración y no de sustitución. Así como la tecnología cambia nuestra relación con las imágenes, tanto en el modo en que las vemos como en la manera en que las producimos, también amplía las nociones de campo y producción en los terrenos de la investigación antropológica.

Apuntes para una antropología de la reparación

En estos tres proyectos exploré la capacidad de aprendizaje, colaboración, adaptación e improvisación que se construye a través del trabajo y la práctica en los talleres de reparación de cámaras. La temporalidad del uso real de los objetos varía enormemente en cada lugar y va más allá de los planes empresariales bajo los que se creó. Por eso existen —no sin conflictos— un sinfín de estrategias populares para mantener estas tecnologías que pasan por la circulación de información en foros, páginas de Facebook, mercados de pulgas, compras en internet, buzones rentados en Estados Unidos, envíos internacionales por paquetería y un gran número de prácticas de las que traté de dar cuenta en la investigación.

En el documental, la intención era explorar cómo funciona la obsolescencia tecnológica en la Ciudad de México; en la investigación doctoral, el foco cambió hacia la reparación y las distintas estrategias para poder llevarla a cabo; en el docuweb, la agenda no fue investigar sino tratar de construir una experiencia inmersiva para quienes no están familiarizados con el tema. El motor principal de los tres proyectos es el asombro y la admiración por la gente que, a través de la reparación —más

allá de los cambios radicales y las novedades tecnológicas—, cuidan y mantienen funcionando, en su dimensión material y simbólica, las cosas que nos rodean.

Cuando me acerqué a la reparación, una de las cosas que pensé que me encontraría en los talleres era un inminente proceso de desaparición de una forma de trabajo remunerada y autónoma, que se encuentra cada vez más acorralada por la industria tecnológica y sus lógicas comerciales. Sin embargo, seguir a reparadores de distintas generaciones, por varios años, me permitió entender con mayor claridad que su oficio siempre ha estado acompañado de cambios disruptivos y que, por más radicales que estos sean, siempre se han mantenido suficientes elementos para adaptarse y seguir trabajando, no sin dificultades y pérdidas.

Ubicado desde la perspectiva de lo que «dejó de funcionar», traté de entender, desde la etnografía, cómo los reparadores populares de equipo fotográfico operan y utilizan a su favor el movimiento de las «vidas» y «muertes» de los objetos que pasan por sus manos. Estos espacios laborales se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales del mundo globalizado, y son también una manera de construir una forma autónoma de vida cuya existencia interpela a los sectores hegemónicos como la industria fotográfica. Uno de los hallazgos más interesantes de este proceso fue observar que esos elementos que aparentemente delimitan los alcances de su labor —como la obsolescencia o la falta de acceso a refacciones— son en realidad parte del motor con que ellos mismos se mueven entre los intersticios de la industria fotográfica.

Pensar desde lo «roto» nos permite visualizar que nuestra relación con la tecnología nunca es lineal y que en ella la temporalidad siempre está revuelta. Todo el tiempo combinamos objetos producidos en distintos momentos (a veces muy distantes entre sí). La reparación también puede ser entendida como una forma de construir puentes entre lo viejo y lo nuevo. Lo que no quiere decir que los talleres de reparación como el de David —o cualquier otro de los que se encuentran en Donceles— sobrevivan siempre de manera triunfante a las crisis que deben enfrentar. No sobra apuntar que estos espacios no están relacionados solo con los cambios tecnológicos y sus limitaciones, sino también con la fotografía como práctica laboral y otros factores económicos y sociales.

Quizás un recordatorio muy duro, que evidencia además las conexiones de estos talleres con otras formas de trabajo relacionadas con la fotografía, es la crisis producida por el covid-19 durante 2020 y 2021, que hizo que, entre otras cosas, David y sus hijos tuvieran que dejar el local que habían ocupado durante dos décadas e irse a uno más pequeño, para poder resistir la incertidumbre laboral en que se encontraban. Sin duda alguna, dicha situación plantea múltiples preguntas y abre nuevas líneas para otras investigaciones, en relación con estos procesos de adaptación y con los cambios en sus formas de trabajo. Por ejemplo, en las estrategias para encontrar refacciones y sobrevivir, cuando el circuito de tianguis de la ciudad no ha funcionado con normalidad durante muchos meses.

La reparación popular se caracteriza por su capacidad para resolver problemas de forma inmediata y encontrar soluciones sobre la marcha. En esta vía, otro de los hallazgos importantes del trabajo etnográfico es lo que David llama la «habilidad chingativa». En el lenguaje cotidiano de los reparadores hay muchas frases y conceptos que son relevantes para comprender su trabajo pero, desde mi perspectiva, ninguno condensa tan bien sus formas de trabajo, visión y convicciones sobre lo que consideran los componentes más importantes para hacer una buena reparación, responder a los problemas cotidianos y mantener el taller funcionando. La usa con frecuencia, en distintos momentos y situaciones. Algunas veces es para señalar su ausencia (sobre todo cuando sus hijos cometen un error o no se esforzaron lo suficiente) y otras para describir su presencia; pero siempre está asociada con la idea de pensar, trabajar duro, encontrar alternativas y «chingarle». **post(s)**

Referencias

Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas. perspectiva cultural de las mercancías.* Editorial Grijalbo.

Braff, L. y Nelson, K. (2020). Introduction to Anthropology. En *Perspectives: An Open Invitation to Cultural Anthropology* (3-28), Society for Anthropology in Community Colleges.

Bueno, C. (2012). Redes globales de innovación. *Revista de Antropología Social*, 21: 93-116.

Edgerton, D. (2006). *The Shock of the Old: Technology and Global History Since 1900*. Profile Books.

García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Editorial Nueva Imagen.

———. (2000). Cultura popular: de la épica al simulacro . *Quaderns portàtils, MACBA.* https://img.macba.cat/public/document/2020-02/qp_06_canclini.pdf

Graham, S. y Thrift, N. (2007). Out of Order. Understanding Repair and Maintenance. *Theory, Culture & Society*, vol. 24(3): 1-25. doi: 10.1177/0263276407075954

Graziano, V. y Trogal, K. (2019, mayo). Repair matters en Ephemera. *Theory & politics in organization*, 19 (2): 203-227. http://www.ephemerajournal.org/sites/default/files/pdfs/issue/19-2ephemera-jul19.pdf

Gutiérrez De Angelis, M. (2012). Antropología visual y medios digitales: Nuevas perspectivas y experiencias metodológicas. *Revista de Antropología Experimental*, núm. 12: 101-112. https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1851

Henke, C. (2019). Negotiating Repair: The Infraestructural Contexts of Practice and Power. En Ignaz Strebel, Alain Bovet y Philippe Sormani (eds.), *Repair Work Ethnographies: Revisiting Breakdown, Relocating Materiality*. Palgrave Macmillan.

Houston, L. y Jackson, S. (2016). Values in Repair. *I Conference on Human Factors in Computing Systems*. San Jose, Ca.

Ingold, T. (2012). *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología*. Ediciones Trilce.

———. (2008). Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials, Realities. *NCRM Working Paper Series*, núm. 15, National Centre for Research Methods. https://hummedia.manchester.ac.uk/schools/soss/morgancentre/research/wps/15-2010-07-realities-bringing-things-to-life.pdf

Isenhour, C. y Reno, J. (2019). On Materiality and Meaning: Ethnographic Engagements with Reuse, Repair & Care. *Worldwide Waste: Journal of Interdisciplinary Studies*, 2 (1): 1-8. DOI: https://doi.org/10.5334/wwwj.27

Jackson, S. (2014). Rethinking Repair. En Tarleton Gillespie, Pablo J. Boczkowski y Kirsten A. Foot (eds.), *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*, MIT Press.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor red*. Ediciones Manantial.

Lemonnier, P. (2012). Technology. En Nicholas Thieberger (ed.), *The Oxford Handbook of Linguistic Fieldwork* (298-316), Oxford University Press.

Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades, 11 (22): 111-127.*

Martínez, F. (2017). Waste is not the end. For an anthropology of care, maintenance and repair. *Social Anthropology / Anthropologie Sociale* 25, (3): 346-350. https://doi.org/10.1111/1469-8676.12436

Mattern, Shannon (2018, noviembre). Maintenance and Care*. Places Journal.* https://placesjournal.org/article/maintenance-and-care/

McLuhan, M. y McLuhan, E. (2009). Las leyes de los medios*. Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 14: 285-316.

Nieto Calleja, R. (1998). Lo imaginario como articulador de los órdenes laboral y urbano*. Alteridades, 8 (15): 121-129.*

Oropallo, G. (2016). Between Technological Utopia and Broken World Thinking: The Elevation of Repair. En *Back to the Sustainable Future: Visions of Sustainability in the History of Design.* Consejo de Investigación de Noruega y Universidad de Oslo.

Pink, S. (2006). *The Future of Visual Anthropology: engaging the senses*. Routledge.

Russell, A. y Vinsel, L. (2016). Hail the maintainers: Capitalism excels at innovation but is failing at maintenance, and for most lives it is maintenance that matters more, en *Aeon Magazine of Ideas and Culture.* Aeon Media Group. https://aeon.co/essays/innovation-is-overvalued-maintenance-often-matters-more

Sennett, R. (2009). *El artesano.* Anagrama.

Zirión Pérez, A. (2015, enero-junio). Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 36 (78): 45-70. https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/115/201

WHY THE SELFIE MATTERS? A FIRST-PERSON STORY

Brenda Vega

Brenda Vega, visual artist from the Andes, is currently studying a Ph. D. in Visual and Performing Arts at the University of Texas at Dallas, in Richardson, United States. E-mail: brenda.vegamora@utdallas.edu

- MA in Photography from the University of the Arts London, United Kingdom.

Abstract

This paper is a retrospective of the author's artistic production, written in first person. Selfies have been central to her work for the past eight years. The process of her selfie-making comes from a tradition of self-portraiture and performance, especially inspired by women artists in different periods who disguised themselves to convey a persona, such as the case of Cindy Sherman. In the art pieces described in the paper, the selfie plays different roles, one as an online archive and then as a fragmented self-portrait; the selfie also flirts with AI in two collaborative works discussing the selfie as an object of self-significance. The future of the selfie regarding the artist's production is part of the conclusion of this paper.

Keywords

selfie, self-portrait, digital, performance, artistic production

¿Por qué la selfie importa? Una historia en primera persona

Resumen

Este artículo es una retrospectiva de la producción artística de la autora, escrita en primera persona. Las selfies han sido fundamentales para su trabajo durante los últimos ocho años. El proceso de creación de sus selfies proviene de la tradición de autorretrato y performance, especialmente de la inspiración de mujeres artistas de diferentes épocas que se disfrazaban para transmitir un arquetipo, como en el caso de Cindy Sherman. En las obras de arte descritas en el artículo, la selfie desempeña diferentes roles, uno como archivo en línea y luego como autorretrato fragmentado; la selfie también coquetea con la IA en dos trabajos colaborativos que la analizan como un objeto de auto-significación. El futuro de la selfie en la producción de la artista es parte de la conclusión de este artículo.

Palabras clave

selfie, autorretrato, digital, performance, producción artística

Fecha de envío: 05/06/2024
Fecha de aceptación: 10/07/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3348
Cómo citar: Vega, V. (2024). Why the selfie matters? A first-person story. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 56-67). Quito: USFQ PRESS.



Introduction: The Selfie in My Artistic Production

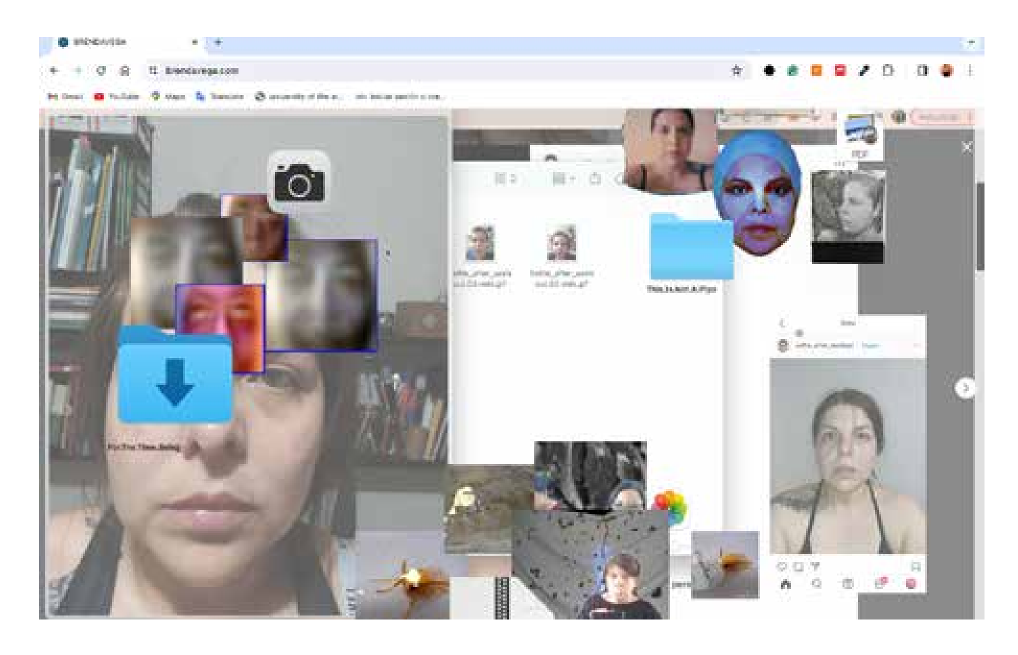


Figure 1. Screenshot of Brenda Vega's Website, 2023. www.brendavega.com

Selfie-making is relatively easy. Grab your cellphone and open the camera app. Rotate the camera towards your face and press the shutter button. Remember to smile, pose, and look at the camera. While writing these words, I followed these steps: I took a photo of myself and then looked at my own image, contemplating the act of being the subject and the object of my creation.

There is an interesting common ground in selfies, and that is that anybody can take one. Nowadays, it is the most ubiquitous form of self-portraiture and is so banal. I look at my image, and there I am, looking at myself or looking at others looking at themselves through their devices, giving likes and comments and shares–you must think I am banal; well, I prefer to think otherwise because I do not think the artists who I esteem and who use the medium are banal. Alternatively, authors who have published books about selfies try to figure out the same content that I am chasing, too: that selfies are more than what is presented to humans and that they can be analyzed in different ways because, as I said before, everybody can do it. Thus, everybody has an opinion on them. Nevertheless, do they have the answers they are looking for?

Author Claire Raymond (2021, p. 1) suggests that selfies are connected to dreams because they inhabit some unique form of identity; they become unconscious if one is a regular selfie-taker. In an additional remark, I concur with her idea that the selfie is a 21st-century phenomenon embedded in social media, and anything before that is not a selfie, not even Cindy Sherman's self-portraits, which resemble selfie practices. Then there is AI [used by social media platforms], which is also part of selfie-making because the data produced by this image is seen by technology first, and then by humans, who are its final consumers; the selfie is visible and always social.

The selfie could be philosophical, aesthetic, famous, banal, extreme, and witty. It exists as several objects at once. Eler says that "its boundaries aren't known yet" (2017) due to its controversial status since its inception. Humans assist the technology that creates the selfie but need help comprehending it thoroughly.

To some extent, the selfie runs beyond any tradition of self-portraiture as the future of image-making. My face, body, and technology are performing at the same time. A performance of time, presence, and self. Why is it essential to put forth the selfie as art? This question has surrounded me for the past few years. To try to give some answers, I want to address my interest in selfie-making, not only from my artistic point of view and the works I have engaged in but also with the inspiration of artists, especially women artists who use self-representation as their medium of choice, who have engaged in selfie-making, even though [selfies] have been in and out of fashion during these past ten years.

To describe some of the projects to which I have dedicated more than eight years of artistic practice, I want to unravel the auto-ethnographic work of my practice, which suggests a retrospective insight that will assist me in determining the current state of my practice and why it seems more distant from the selfie.

My artistic method for producing selfies comes from different categories and a multiplicity of ideas. First, I will discuss my ongoing project, *selfie_after_workout*, an Instagram account created amid the pandemic in May 2020. It is a digital archive that tries to persist in time and on the web, where millions of images are uploaded daily.

Then, I will talk about my project *For the time being* (2021), inserting my dialogues in what is called the "algorithmic self," a term used by author Claire Raymond, and whose theories refer to an algorithmic gaze, "the effect that being seen first, last, and always by AI" (p.65). In this instance, I want to add to the discussion my project *Object-selfie-machine* created in 2019, in which numbers, collaboration, and engagement were the core of this artwork.

In two different art pieces, I have engaged with a fragmented version of the self-portrait; at a moment in my artistic career, I thought this was a futuristic take on the selfie: the hologram. In the pieces *Fragments of the Digital Self* (2017) and *This is not a pipe* (2021), I engage with the paradox of representation, the hologram as a deceptive device that portrays a speck, a piece of the self portrayed with the aid of technology. My holograms are usually a floating head reciting words that come from manifestos while making human gestures representing the duality of the "connected self," aiming to create a tension where both analog and digital meet to navigate what is called Post- Internet Art, art made after the Internet, not about the Internet or in it.

The Artist as Curator

At this turning point, I encountered different artists who motivated me to create an expanding dialogue in my artistic practice. In my Master in Photography studies at the London College of Communication in London, back in 2015, I was enthralled when I first tried to make sense of the selfie as an art form. In particular, I got inspiration from the groundbreaking work *Untitled Film Stills* by Cindy Sherman, evoking a sense of "copies without originals," a catalog of images criticizing the stereotypical female body portrayed in mid-century films and contemporary mass media.

In her body of work, self-representation is at its core; she constructs her characters using different cultural codes that mainly entail identity, celebrity status, and gender. The disguise these images

portray blends with voyeurism and vulnerability; these self-portraits could be called proto-selfies as their characteristics are somewhat similar. The exaggeration of her features in her images is sometimes grotesque, portraying vanity, glamour, objectification, ugliness, and excess.

Following the tradition of the artists as curators that Duchamp started at the beginning of the 20th century (Filipovic, 2017, p. 9), Sherman works as a curator for her projects; she constructs her images as series; the title of each one varies, most times she names them *Untitled*, followed by the number of the piece. She classifies her artworks as part of a reality that, although hyperbolic, blends perfectly with how humans live these times. In 2024, Cindy Sherman actively used Instagram as an art platform; she moved beyond the analog in the nineteen nineties and used the technology at hand, for instance, selfies, which allow people to be their own curators of their images. Her Instagram selfies continue her tradition; they are over the top, and lately, she incorporated not only filters that transform the human face or the background but AI, something that she calls "AI studies":

> I don't know that I'd use it [AI] as a tool, but I'm getting ideas from it. I'm using Lensa, which is where you choose a group of images, typically selfies, and you feed them into this program, and they make avatars out of the selfies.
> Generally, I think they are trying to make really attractive avatars of your face. But because the images that I've given them are these altered images, the results are just so much more surprising. Some of the characters seem to have two hands growing out of one arm, or the face seems kind of chopped up. (Sherman, as cited in Shaw, 2023)

Upon my visit to *Electronic Superhighway* (2016-1966), an exhibition at Whitechapel Gallery curated by Omar Kholeif in London in 2016, I came across a monumental show featuring over 100 artists from the 1960s to the present day who discussed "the impact of computer and Internet technologies" (2016). Amalia Ulman was one of them. I became interested in this artist after seeing her prints of the four-month Instagram project *Excellences & Perfections* (2014-15) at the Whitechapel. In this project, the artist engaged in an online performance in which she disguised herself as a young woman who yearns to be famous. Therefore, she changed her appearance to one more appealing to the male gaze [or at least she fictionalized some of those changes]. She used her online persona to draw attention and increase her followers, selling herself as a brand and influencer with a privileged lifestyle. It worked. She followed Cindy Sherman's tradition in this performance, utilizing the Internet and selfies as her communication medium.

Amalia Ulman curated her durational performance during a specific period when her online audience was naturally growing due to the interest in her digital persona; nobody suspected that the images belonged to an art project or were, in a way, fake. Her project was successful mainly because it was part of a cultural phenomenon, as Dundjerović suggests that audiences respond to a specific type of technology that is attached to their every day (2023, p. 16). Therefore, whoever is behind the screen consuming these images sees Instagram as one more task done for the day; the endless and constant browsing is attached to the contemporary way of existing, of inhabiting a persona.

According to Mark Amerika *et al*., (2019, pp. 20, 35), a persona is a performative character evolving in the process of an auto-curatorial environment. This persona possesses an aura, although not bound by the classical Benjaminian notion, but as an alternative where the original is already digital and can change its appearance to blend within the network apparatus.

The artists Sherman and Ulman are personas for the online world, both the subject and the object of their creations. Their narratives start with a woman in front of their camera, distracted by

their own image or perhaps by something more captivating that goes beyond the lens. The digital manifestation of their beings is connected to an invisible yet growing audience, which is part of the construction of their digital identities and art-making.

The Selfie as an Online Archive



Figure 2. *selfie_after_workout*, AHT Gallery, February 2024.

I engaged in an ongoing project born out of confinement at the beginning of the lockdown due to COVID-19. This account showcases my face after working out. For this project, I follow Sherman's tradition of performing in front of the camera. At the same time, I get closer to Ulman's steps of using Instagram and selfies as her primary mediums for art creation.

The project *selfie_after_workout*, 2020-ongoing, is a work made to be shared mainly through its Instagram account. The project has been shown in two different spaces in various forms. First, in the "No Lugar" Gallery in Quito, during the midst of the pandemic, in October 2020, the group show *Secondary Effects* invited artists to respond to the COVID-19 pandemic in various ways. My take was this account shown on a cellphone attached to the gallery wall where people could browse through my [up to that point] 140 selfies. The second iteration of this project within the gallery's boundaries was recently at the Art Gallery at the University of Texas at Dallas, where I am a Ph. D. student in Visual and Performing Arts. This time, I offered a different outcome. I utilized a

photographic background to project a video reel of all the selfies I have taken so far; by February 2024, there were almost 700 selfies. Again, I exhibited this project in June 2024 at the Site131 Gallery in Dallas, Texas, as part of the group show *Foreign Affairs*, curated by the artist and academic John Pomara.

The selfies are not intentionally posed: they show the fragility of the author, the sweat, the fatigue. They are inspired in some way by the work of Rineke Dijkstra's durational projects that depict the inevitable changes of life and sometimes human suffering after a significant event; I also take inspiration from the photographic series of Roni Horn's *You are the Weather*, 1994, in which the artist took daily photos of Icelandic artist Margrét Haraldsdóttir Blöndal in six weeks while she was in water. The photos are almost identical but never the same.

Photos are the production of memories we humans preserve. Therefore, they depend on the meaning we give them, trying to preserve and, at the same time, "destroy or exclude [...] both remembrance and forgetting" (Duganne et al., 2020). Derrida, the "deconstruction" philosopher who wrote *The Archive Fever* in 1995, referred in this book to an uncontrollable desire for the archive to return to its origin because of a nostalgic and repetitive longing. Furthermore, a printed photograph is divided into an archive and the original, so I question the digital image's role in this scenario, more precisely, a digital archive of self-portraits destined to be seen in social media only.

Intriguingly, the digital archive is meant to be seen in the past tense, first seen by AI, then by the human gaze. The originality of these images gets lost in the middle of everyday spam; it is considered an image, but also a screenshot, a duplicate, an algorithmic and temporal depiction of the self, or what Joanna Zylinska would call "imaging after photography" (2023, p.2). These new representations in her view are a form of mediation, without removing any remnant of the medium itself. Then, what is the future of the digital archive, the diary that puts forth thousands of influencers who use their image to sell an unattainable lifestyle for most online users? Zylinska's research looks at the future of the photographic medium and, more broadly, the human relationship with technology in an unforeseen future involving climatic changes and planetary wars. (2023, p. 4)

The Hologram. A fragmented self-portrait.

In *Fragments of the Digital Self* (2017), I used fragmentation to portray disconnection; the more we are connected, the more the bits and pieces of information get displaced, mistaken, reused, and detached from their original meaning. Being overwhelmingly connected is the opposite of being whole. In these pieces, I used only my head and moved my lips to recite a manifesto that would not be heard. There is a growing tension in the existence of this new self, detached from its body and aiming to communicate to an unfamiliar audience, to whoever is ready to listen:

> *The digital self is defined through interaction, and without it no longer exists,*
> *The digital self oscillates with its constant online performance, doesn't have a single shape,*
> *The digital self seeks stardom through a potentially increasing audience,*
> *The digital self needs affirmation, attention, something real,*
> *Ignorance is a condition of the digital self.*

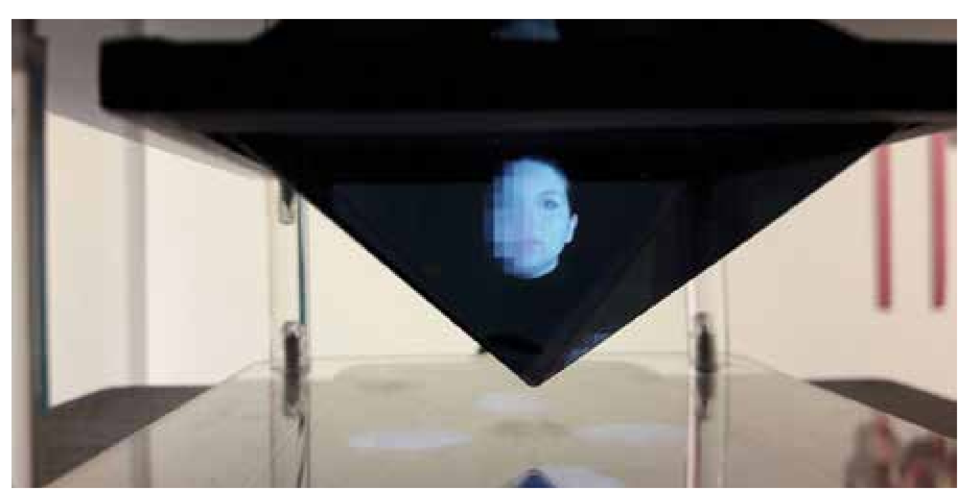


Figure 3. *Fragments of the Digital Self*, +Arte Galería, 2017.

In this artwork, I created a small hologram that is visible through a transparent pyramidal shape on top of a cellphone screen, a very DIY hologram. The image was a video of my head reciting the manifesto above; the small portrayal of my face allowed the piece to confront me with a provocative presence; half of my face was glitched. This face is harmed by broken pixels, and the void of the future is represented by the black background, possibly emulating the final self-portrait by Robert Mapplethorpe, where his hand holds a skull cane while his face in the back is out of focus, floating with nothing left behind but impending death.

Popular culture has used holographic representation to portray a future where the body is somewhere between space and time, transported into different places at once, especially to communicate an urgent message, like Princess Leia's plea for Obi-Wan Kenobi's help through R2D2 in the Star Wars Movie. In contemporary art, the use of holographic figures has been employed; such is the case of James Bridle's Homo Sacer; in this piece, a virtual assistant delivers a message regarding international law concerning "the notion of citizenship: who has the right to belong where, and under what circumstances that right can be removed" (2014). This piece aims to show a looping message that cannot be replied to or debated. Bridle uses the hologram as a way to understand the banality of these technological forms made to deliver quick messages and grasp our momentary attention; he says:

> The hologram is the ultimate 21st-century worker: fully virtualized, pre-programmed, untiring, and spectacular. People stop and photograph them, marvel at their uncanny glow, and even when this reaction is bewilderment and disorientation, it is enough: the message gets through. (James Bridle / Homo Sacer, 2014)

Agreeing with Bridle's notion of the use of the hologram as a blank space, a capitalistic trait of nowadays, where there is no contestation, just a one-way message; the holographic self-representation is perhaps a lack of self, a cyborg, a hybrid of data and image, to leave behind the two-dimensional representation of the human, and to present a future where the void is part of the technological rush that shapes the 21st century's changing representation of the self.

AI and the Selfie: *Object-Selfie-Machine* (2019) and *For the Time Being* (2021)

These artworks were made with the collaboration of David Villacis, Ph. D. in Applied Mathematics, who was enthusiastic about my ideas and the possible outcomes of the artworks with his technical vision. With his expertise in machine learning, he trained the computer with artificial intelligence to obtain a specific outcome–to tell it what to do. For instance, the piece *Object-Selfie-Machine* was commissioned for the *Reprogramar la(s) Materia(s)* exhibition, part of the celebrations for the 150 years of the creation of the Universidad Politecnica Nacional del Ecuador (EPN). I worked with Dr. Villacis for six months to create this piece based on the question "What holds greater significance: the selfie or the person?"

The artwork raises this question to invite the audience to take a selfie as part of an artistic installation. It is not just any digital self-portrait. It is the creation of a new visual context—every time the audience (in this case, the university students) walks through the Chemistry Hall, they face the artwork and opt to take a selfie. The background of this image is artificially created from the images provided by the research archives from different departments of EPN.

The program recognizes a person using a deep convolutional network and training the algorithm with photographs of thousands of people. It isolates them from its background, creating a new picture, a real-time techno collage, an analog-digital-interactive piece that can be shared instantly through Instagram @epnselfie.

The idea stems from a personal approach to the selfie as an object of self-significance. It goes beyond interactivity with human beings or what they do or understand about it. Then, the audience realizes that in order for the selfie to exist, artificial intelligence was put into place.

My next collaborative piece with Dr. Villacis was *For the Time Being*. This project was inspired by my Master's dissertation, "The Disappearing Present: Technology's Anticipation of the Performative Self," 2016. In it, I problematize the state of the self when using technology. The self appears, disappears, performs in different ways, takes a selfie, and gets fulfillment by being inside a screen in a vertical frame; the digital self is inside an image. This train of thought led me to think about the self as an object—this piece dialogues with concepts from "object-oriented ontology" proposed by Graham Harman.

Under Harman's thinking, an object has an autonomous existence apart from its various relations (2020, p. 2). To be considered an object, it must meet two simple criteria: "undermining" and "overmining". The first criterion refers to what an object is made of, and the latter refers to what it does. The selfie meets these two reductions as it would be the first problematization around the thing, and the being due to the act of taking a selfie, its content is the same. The selfie-taker is simultaneously the object and the subject (Harman, 2020).

The artwork in question was brought to life in a gallery context. The idea for a new algorithm was to create a selfie from digital images of objects. Dr. Villacis trained the computer with artificial intelligence to extract the attributes from an image bank of objects, such as flowers, to reconstruct them as a selfie taken in real-time. Consequently, the person who takes the selfie will become an object because the artwork reconstructs the face (or the notion of a face) and gives it a new meaning, a new self, which moves away from human significance, a very abstract selfie.



Figure 4. *For the Time Being*, audience interaction, 2021, real-time selfie. +Arte Galería Taller, Quito.

Conclusion: Let's not Jump onto a Screen

In the essay "The Selfie Beyond its Aesthetics: An Object with its Own Agency" (2023), I concluded that the future of the selfie is an image produced by AI. The selfie is, exists, and mutates from self-representation and performance. Its future fuses into the continuous and changing human-machine conversation, now allowing it to be the image/object of the first and second decade of the 21st century to give way to a new and complex panorama.

Less than two years ago, Artificial Intelligence had a global rebound, just as ubiquitous as the selfie was ten years ago. Hence, the conversation turns to what humans can do with the help of the moment's technology. However, what can the machine do without any human agency involved? This ontological turn somehow changes things because the so-called "intelligence" has surpassed humans and can control creativity. This intelligence takes a selfie that uploads to social networks and likes itself. That may be a reasonable outcome for this multifaceted image/object. However, in my artistic practice, I do not predict the use of AI shortly.

When I entered the Ph. D. program, I realized that my ideas started to shift in a direction where the instantaneity of the selfie and the digital object per se was no longer appealing. In my practice, I neglected the slowness of the processes and the reconnection to the self in different forms and iterations, not just the versions of the digital image.

"The Disappearing Self" is a central question in my work. I have realized I am interested in the suspension of time because my concept of disappearance involves inhabiting both frozen and current time, how video manipulates this idea, and how self-representation through alternate photographic processes makes an image fade away, part of its nature. Indeed, I have slowed down the process.

Why, in the first place, did I get interested in my research topic? I was feeling the need to discuss the selfie as part of our outgrowing attachment to technology; as Conrad Murray says, "The selfie [...] is most commonly regarded as a social problem – and a sign that society has become too obsessed with technology" (2021, p. 1). Nevertheless, society is tired of using technology as well. Tung-Hui Hu, in his book *Digital Lethargy, Dispatches from an Age of Disconnection* (2022), discusses the concept of digital lethargy as the state of being passive, avoiding decision-making and not showing one's true self, performing constantly in different versions of [our]selves (vii), making the digital self lethargic. This is the core of why my current work is introducing an alternative world without the Internet–leaving behind the rush to consume and experience the world with the mediation of a small screen. Perhaps I was being lethargic all this time, consuming from my selfies and disappearing inside my art. **post(s)**

References

amaliaulman on Instagram. (n.d.). https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/amaliaulman

Amerika, M., & Kim, L. (2019). *Remixing Persona: An Imaginary Digital Media Object from The Onto-Tales Of The Digital Afterlife*. Open Humanities Press.

Duganne, E., Diack, H., & Weissman, T. (2020). *Global Photography: A Critical History*.

Dundjerović, A. S. (2023). *Live digital theatre: Interdisciplinary performative pedagogies* (1st ed.). Routledge.

Electronic Superhighway (2016-1966) - Whitechapel Gallery. (2016, September 29). Whitechapel Gallery.

Eler, A. (2017). *The Selfie Generation: How Our Self-Images Are Changing Our Notions of Privacy, Sex, Consent, and Culture*. Skyhorse Publishing.

Filipovic, E. (Ed.). (2017). *The Artist as Curator*. Mousse Publishing; Koenig Books.

Harman, G. (2020). *Art + Objects* (First edit). Polity Press.

Homo Sacer | Booktwo.org. (n.d.). http://booktwo.org/notebook/homo-sacer/

Hu, T. (2022). Digital lethargy. In *The MIT Press eBooks*. https://doi.org/10.7551/mitpress/14336.001.0001

Instagram. (n.d.). https://www.instagram.com/epnselfie/

James Bridle / Homo Sacer. (n.d.). https://jamesbridle.com/works/homo-sacer

Murray, D. C. (2021). Visual culture approaches to the selfie. In *Routledge eBooks*. https://doi.org/10.4324/9780367206109

Raymond, C. (2021). *The selfie, temporality, and contemporary photography*. https://doi.org/10.4324/9780429319044

Shaw, A. (2023, June 13). Cindy Sherman on AI experiments, lockdown pottery, and being a woman in today's art market. *The Art Newspaper.* Retrieved from https://www.theartnewspaper.com/2023/06/13/cindy-sherman-on-ai-experiments-lockdown-pottery-and-being-a-woman-in-todays-art-market

Vega, B. (2016). The Disappearing Present? Technology´s Anticipation of the Performative Self. *Arts*. https://www.academia.edu/33425832/The_Disappearing_Present_Technology_s_Anticipation_of_the_Performative_Self

Vega, B. (2023). The Selfie Beyond its Aesthetics: An Object with its own Agency. [Unpublished paper].

Zinman, G. (2016, August 26). Real holograms are on bank cards, not starships. *The Atlantic*. https://www.theatlantic.com/science/archive/2016/08/help-us-tupac-youre-our-only-hope/497435/

Żylińska, J. (2023). The perception machine. In *The MIT Press eBooks*. https://doi.org/10.7551/mitpress/14471.001.0001

RADAR

Un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales



Franco Passarelli, docente, gestor e investigador de archivos audiovisuales, productor de muestras y festivales de cine y realizador audiovisual. Becario doctoral IIGHI (CONICET/UNNE). Correo electrónico: fpassarelli16@gmail.com

- Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Magíster en Antropología Visual por FLACSO, Ecuador.

Francisco Martina, artista, productor y realizador audiovisual, docente, diseñador, músico y VJ. Correo electrónico: franciscoomartinaa@gmail.com

- Técnico en Diseño de Imagen, Sonido y Multimedia por la Universidad Nacional del Nordeste, Argentina.

Emanuel Cantero, investigador, docente, especialista en gestión y estudio de archivos, y diseñador de expografías expandidas. Becario postdoctoral IIGHI (CONICET/UNNE). Correo electrónico: yo.emacantero@gmail.com

- Doctor en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Resumen

El trabajo es un ejercicio reflexivo que da cuenta de las diversas etapas creativas —investigación antropológica inicial, montaje y exhibición— de la videoinstalación *Corpus film*, inaugurada en la ciudad de Resistencia (Chaco, Argentina) en 2022. Se trata de explorar el proceso colaborativo entre el artista experimental y el antropólogo audiovisual (creadores de la obra), con el objetivo de observar cómo la práctica curatorial puede convertirse en una estrategia para la investigación etnográfica y artística.

Palabras clave

Corpus film, arte, antropología, videoinstalación, archivos

Corpus film: the Chaco monster

Abstract

The work is presented as a reflective exercise that showcases the various creative stages — initial anthropological research, montage, and exhibition— of the video intallation *Corpus Film*, inaugurated in Resistencia (Chaco, Argentina) in 2022. It delves into the collaborative process between an experimental artist and an audiovisual anthropologist, the creators of the project, aiming to demonstrate how curatorial practice can function as a strategy for both ethnographic and artistic research.

Keywords

Corpus film, art, anthropology, video installation, archives

Fecha de envío: 18/12/2023
Fecha de aceptación: 22/02/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3083
Cómo citar: Passarelli, F., Martina, F., y Cantero, E. (2024). *Corpus film*: el monstruo del Chaco. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 70-83). Quito: USFQ PRESS.
Financiamiento: Este proyecto contó con financiamiento de la Plataforma Cataliza (nuevos cruces entre arte, cultura y ciencia).



Introducción

El presente trabajo se inserta en los intersticios y contactos entre los campos de la historia del arte y la antropología.[1] El objetivo principal es dar cuenta del proceso de producción, montaje y exhibición de la videoinstalación *Corpus film*, realizada por el artista experimental Francisco Martina y el antropólogo audiovisual Franco Passarelli, en función de proponer la práctica curatorial como estrategia para la investigación etnográfica (en tanto trabajo de campo y presentación de resultados). A lo largo de todo este texto, se van a complementar entre sí nociones que desde el pensamiento moderno han estado escindidas, como las de investigación y creación, antropología y arte, conocimiento y estética, texto e imagen, en función de una obra artística/etnográfica monstruosa. A modo reflexivo, y en una doble función de realizadores/escritores, el texto busca presentar una serie de instancias que dieron origen a la obra, desde el desarrollo de la investigación antropológica, pasando por las etapas de idea, montaje y puesta en obra, para concluir en la inauguración y exposición de la misma.

La importancia de este artículo radica en dar cuenta de un proceso compartido entre un artista y un antropólogo para conformar una obra de arte que exprese estética y conceptualmente una problemática social: las formas históricas de producción y representación en el audiovisual de la provincia del Chaco (Argentina), durante los años sesenta y setenta, desde la perspectiva de sus propios realizadores. A lo largo de las mencionadas dos décadas se realizaron en el Chaco aproximadamente ochenta audiovisuales por equipos de producción completamente locales, de los cuales más de la mitad están perdidos o aún no fueron encontrados. *Corpus film* utiliza como materia prima para su obra fragmentos de estos archivos, que estuvieron fuera de la órbita de la cinematografía argentina, con el fin de darles un nuevo orden y sentido en su remontaje y exhibición.

Para situar el problema de investigación con el que trabaja la obra, cabe mencionar que si se remonta históricamente a las imágenes audiovisuales producidas en la región del nordeste argentino (NEA) y de modo particular en el Chaco, se encuentra una gran profundidad temporal con noticieros de formato industrial realizados durante las primeras décadas del siglo XX como las *Actualidades de Max Glücksmann* (1910) y luego en el *Film Revista Valle* (1920-1930). Durante las siguientes décadas y hasta mediados de los años setenta, se produjeron los informativos de *Sucesos Argentinos*, que consumaron varios informes sobre las provincias del nordeste argentino. La consigna principal de estos noticieros, como sintetiza la investigadora argentina Clara Kriger (2007), era «mostrar la verdad» de lo que ocurría en el país, «como si la pantalla fuera una ventana abierta por la cual el espectador veía la realidad» (p. 6). Se trataba de pequeñas notas periodísticas donde las acciones del Estado y de los gobernantes eran fundamentales. De tal modo, estos territorios alejados de los centros de poder nacionales (Buenos Aires) debían vincular las acciones del sujeto/protagonista de la noticia directamente con los intereses de la nación o la patria. Así, de una manera casi mágica, el Estado resolvía los conflictos sin mediar ningún tipo de causalidad.

Las primeras imágenes sobre la región del nordeste argentino (NEA)[2] comenzaron a circular bajo ideas de un territorio «desértico y atrasado», donde la presencia del Estado era el mecanismo del progreso. El avance y la modernización estaban representadas en las filmaciones de los

1 Este trabajo está dedicado a la memoria de Jorge Castillo, quien se despidió de nuestro mundo el 17 de abril de 2024.

2 El territorio denominado nordeste argentino se constituye por las provincias de Corrientes, Chaco, Misiones y Formosa.

edificios neoclásicos, en la presencia militar, en la bandera nacional, en los monumentos, en las herramientas y en el trabajo. Así construyó Buenos Aires la imagen del nordeste argentino.

Corpus film se propuso revisar a contrapelo la historia de estas imágenes audiovisuales, desmontando su genealogía y proponiendo revisitarlas a través de una expografía que descompone esta representación del NEA y la reescribe de manera problemática, transitoria y reflexiva, mostrando cómo entre los entresijos del progreso de la razón aún siguen asomando sus monstruosidades.

Archivos visuales y audiovisuales: prácticas liminares entre el arte y la antropología

Las relaciones entre los archivos (visuales y audiovisuales) y el mundo del arte tienen una rica historia en Occidente, que comenzó con las vanguardias surrealistas y dadaístas a inicios del siglo XX, y que se profundizó en los últimos treinta años, a partir de los giros hacia lo social y lo cultural en las prácticas artísticas. Tomando los trabajos de Walter Benjamin y Aby Warburg como fundantes a comienzos del siglo XX, siguiendo con Jacques Derrida y la clave del *mal de archivo*, para dar paso a teóricos del arte actuales como Georges Didi-Huberman (2004) o Hal Foster (2004) con su propuesta del *archival impulse,* los estudios entre arte y archivo están en boga.

> El «giro archivístico» supone un alejamiento relativo respecto de la definición propuesta a fines de la década de 1960 del archivo en tanto «la ley de lo que puede ser dicho». Actualmente se considera al archivo también como un dispositivo capaz de desocultar las estructuras discursivas y de poder que lo constituyen. Los archivos no restituirían por sí solos la relación con los eventos históricos, sino que posibilitarían relaciones epistemológicas y estéticas diversas con ellos. (Depetris Chauvin, 2018, p. 306)

Como bien señala la investigadora argentina Irene Depetris Chauvin en la cita, el archivo puede ser un dispositivo capaz de *visibilizar* las desigualdades y los sentidos que lo constituyeron. Atendiendo a esta cuestión, una de las preguntas fundamentales de Foster en su planteamiento acerca del *archival impulse* es qué motiva al artista a utilizar material de archivo en sus obras. El autor descubre que se trata de restituir la presencia, la experiencia y el trato de un sujeto con dicha imagen, en una operación inversa al ocultamiento (Russo, 2017, p. 63), donde no solo se pretende recuperar archivos «informales» sino que se busca crear nuevos. Se trata de rescatar aquellas historias invisibilizadas, olvidadas y perdidas, para darles nuevas formas alternativas, necesarias para generar un sentido inverso frente a la historia «oficial».

En antropología, según David Zeitlyn (2012), hay una larga tradición de trabajos con archivos como instrumentos hegemónicos y como consecuencia de la relación colonial (Guarini, 2017; Rony, 1996; Russell, 1999). Desde estos lugares, los archivos son puestos en cuestionamiento a la luz de quiénes los originan, de dónde y de quiénes provienen los materiales para ser archivados, cuáles son las significaciones que rodean a «lo guardado», a quiénes les pertenecen hoy en día y quiénes deberían poseerlos, entre otras preguntas. Las disputas de poder, las relaciones de desigualdad y las violencias quedan condensadas en los acervos y colecciones que en su mayoría se alojan en Europa o Norteamérica y que retienen, hasta nuestros días, films,

fotografías, objetos arqueológicos y etnográficos (entre tantos materiales más), que son negados a aquellos que los produjeron. Así es que desde estos debates, la disciplina antropológica en la actualidad busca generar nuevas historias desarmando afectiva, performática, transdisciplinar, decolonial y colectivamente.

Se observa que hay muchos puntos en común entre los acercamientos del arte y la antropología al trabajo con archivos. Ambas disciplinas se extrañan frente a los archivos, los cuestionan y los rearman, buscando crear nuevos sentidos y, muchas veces, nuevos archivos. La videoinstalación *Corpus film* resultó de un proceso de investigación antropológica a través del trabajo de archivo entendido como una práctica de producción artística articulada principalmente en las operaciones de exposición y montaje. La expografía es el resultado del trabajo curatorial, al que es necesario entender como *poiesis* de escritura e instalación audiovisual (Almada, 2008, p. 7). Dicha *poiesis* es orientada por una «política de exposición» de carácter expandido (Déotte, 2015, p. 158), entendiendo esta expansión como la instalación de una obra —y un sitio— que trasciende el carácter autónomo, objetivista y representativo del arte (Rebentisch, 2018, p. 19), para poner de relieve el proceso de investigación antropológica como diálogo con los productores de los materiales audiovisuales y documentos que son re-elaborados expográficamente. La curaduría puede encontrar su propósito en la construcción de un «contra-archivo» que permita la investigación de aquello que no puede ser representado (Giunta, 2010, p. 41); al mismo tiempo que instala no solo una obra y un sitio, sino un espacio de debate y discusión de carácter reflexivo e incompleto (Giunta, 2010, p. 43).

Con respecto al montaje de las imágenes, surgen entonces nuevas estrategias audiovisuales para establecer una mirada crítica sobre el material, con diferentes formas de intervención (Leyda, 1964; Weinrichter, 2008). La intención en el cambio de significado original del audiovisual a partir de la edición configura «el núcleo principal de la operación sintáctica en estas obras de no ficción» (Doll Castillo, 2018, p. 80). Se trata de «[la] radical recontextualización del material que practica el cine de apropiación» y que «abre una brecha entre la imagen y su referente original, o la intención original con la que fuera filmada» (Weinrichter, 2008, p. 5). Las imágenes se insertan en un nuevo contexto de sentidos y por lo tanto adquieren nuevas dimensiones, insospechadas por el creador original. Las viejas (nuevas) imágenes pasan por el tamiz del nuevo realizador y, por ende, sus representaciones son totalmente alteradas. En palabras de Didi-Huberman, el montaje crea monstruos a través de los cuales se nos permite conocer a los astros (Grüner, 2014, p. 20), tal era el funcionamiento del atlas warburgiano en tanto que herramienta heurística al servicio de la «antropología histórica de las imágenes» (Croce, 2018, p. 224). De este modo, el montaje y desmontaje de la imágenes de archivo permite «leer lo nunca escrito» al precipitar los esquemas de representación y conocimiento —*astra*— sobre un montaje activamente heterogéneo, visceral, caótico —*monstra*— (Didi-Huberman, 2011, p. 21).

Corpus film: archivos y territorio

La propuesta de la instalación *Corpus film* tiene su eje en la recuperación, visibilización y puesta en valor de los primeros audiovisuales realizados en el Chaco por cineastas chaqueños durante los años sesenta y setenta. Se trata de una pieza de videoarte inmersiva y expandida donde los espectadores pueden transitar entre las proyecciones, recorriendo el espacio a través de diferentes nodos. Se define a la instalación como una obra de videoarte ya que incorpora «el monitor de TV como objeto, otros objetos en instalaciones y a la persona humana, buscando la interacción

entre persona e imagen reflejada» (Aisemberg, 2019). Por ende, la obra no son solo múltiples proyecciones, sino que el espectador debe transitar un espacio disgregado, donde arme su propio circuito a la vez que se tope con objetos (como material fílmico en 16 y 8 mm, cámaras de Super 8, latas y televisores) y hasta se pueda encontrar con los mismos realizadores recreando un programa de televisión. Las múltiples representaciones, materialidades y cuerpos dan cuenta de un lugar único, un viaje en el tiempo y el espacio que se proyecta hasta el presente, propiciando más el tránsito del cuerpo observante que el detenimiento de la mirada en los contenidos representados —sin por esto renunciar a las bondades del pensamiento crítico—.

Celuloide, vinagre y Castillos: el proceso de investigación

El proceso de investigación sobre los comienzos en la producción audiovisual del cine chaqueño (durante los años sesenta y setenta) comenzó en 2019, como parte de un proyecto del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI, CONICET/UNNE), ubicado en la ciudad de Resistencia, provincia del Chaco. La investigación (que continúa hasta el presente) intentaba dar cuenta de cuáles fueron las primeras películas producidas en el Chaco que contaron con un equipo de realización completamente local. Para ello, Franco Passarelli realizó en principio una búsqueda con los realizadores que estaban vivos, para ver qué materiales tenían, en qué condiciones y qué recordaban de sus obras y de las de otros cineastas.

Las técnicas etnográficas empleadas al momento del encuentro con los realizadores fueron principalmente las clásicas entrevistas personales y virtuales, y la video-elicitación. Las constantes visitas a Jorge Castillo (uno de los principales referentes del cine chaqueño) para ver y hablar sobre los films de diferentes realizadores y sus propios cortometrajes (que tenía guardados en discos externos)[3] fueron clave para la pesquisa. Allí él narraba sobre sus recuerdos, historias y vicisitudes a la hora filmar en el Chaco durante los sesenta y setenta. A la vez, permitió establecer una relación de confianza y amistad (cuestión fundamental para el trabajo con archivos), proyectando exposiciones para futuras ocasiones. Jorge le entregó a Franco Passarelli algunas de sus películas originales en formato Super 8 mm (figura 1) y otras «latas» con rollos de 16 mm, correspondientes a películas de Juan Carlos Vidarte, que se pudieron digitalizar en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken (figura 2), ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Otras entrevistas realizadas fueron a Jorge Omar Ott, en cuatro ocasiones, y se volvió a ver junto a él, luego de 15 años, su cortometraje *En Busca de San La Muerte* (Ott, Molina y Vedia, 1972). Durante la pandemia del COVID se pudo entrevistar a Isaac «Cacho» Belsky por videollamada, y luego de las restricciones sanitarias, a fines de 2021, se mantuvieron varios encuentros con entrevistas personales. Otro punto importante del trabajo de campo fue el contacto con la directora del Instituto Agrotécnico de la UNNE, María Cándida Iglesias, quien, gracias a su apoyo y su trabajo de resguardo de material fílmico, posibilitó el hallazgo de dos películas más y de otras dos que el Instituto tenía digitalizadas. Además, se contactó con el hijo de José Luis Meana, quien entregó todo el material fílmico que tenía de su padre para la digitalización en el Museo del Cine. En adición a las entrevistas, también se analizaron materiales complementarios (pero no por eso menos importantes) como

3 Todos los jueves y viernes, Jorge Castillo desarrollaba, en el Centro Cultural Ercilio Castillo, un cine club abierto al público donde se proyectaban películas diversas. Principalmente los viernes, una hora antes de la función, Franco Passarelli se acercaba para que le enseñara material de cine de la región y conversar sobre lo que veían.

fotografías, notas periodísticas y algunos correos electrónicos entre los mismos directores.4 Resultó clave, además, la única obra escrita sobre los principios de cine chaqueño que hay publicada hasta el momento: *Cine Argentino e Identidad Cultural*, que publicó el mismo Castillo en el año 2003.





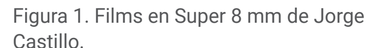


Figura 1. Films en Super 8 mm de Jorge Castillo.



Figura 2. Trabajo de revisión en el Museo del Cine.

Además, se consultaron archivos y acervos audiovisuales, tanto de instituciones públicas como privadas, pero el resultado fue casi nulo. A partir del diálogo con los pioneros realizadores y, luego, con los familiares de aquellos cineastas que ya habían fallecido, se logró documentar, catalogar y en algunos casos digitalizar sesenta productos audiovisuales, con una amplia gama de realizadores y formatos (ficciones, documentales, animaciones, experimentales, publicidades y crudos de películas), que no solo constituyen las primeras experiencias fílmicas en el Chaco sino que se refieren a toda la región del NEA. Estos pioneros del audiovisual chaqueño fueron Ángel Fernández Pissano, Juan Carlos Vidarte, José Luis Meana, Jorge Ott, Jorge Castillo e Isaac Belsky, quienes generaron un circuito audiovisual incipiente en la ciudad de Resistencia durante los años sesenta y setenta.

Estudiar la obra de los realizadores chaqueños implica una visibilización en diferentes niveles de sus aportes y sus dificultades. La importancia de investigar estas películas recuperadas se debe a que la gran mayoría de ellas son desconocidas, tanto en la provincia como en la región y en el país, dando cuenta de una invisibilidad entre el público en general y en los estudios sobre cine en Argentina. Asimismo, se trata de dar a conocer nuevos realizadores dentro del campo de la «cinematografía nacional», la cual ha estado históricamente diseñada por las obras producidas en y

4 La mayoría de esta información fue facilitada por Jorge Castillo.

desde Buenos Aires. También, se trata de difundir nuevas películas, modos de producción y formas de circulación, que estuvieron fuera de la órbita de la capital nacional. Por otro lado, se pretende identificar y revalorar el papel que ha tenido la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) en la producción de cine, el cual fue ignorado por los estudios fílmicos hasta el momento. Quizás por lo poco que se conoce de su filmografía, por el desconocimiento de los investigadores con respecto a la región, por no haber creado una carrera de artes audiovisuales o porque no desplegó formas alternativas del lenguaje audiovisual ni realizadores reconocidos tanto en la región como en el país, la UNNE ha quedado fuera del círculo de las universidades nacionales que produjeron cine durante los sesenta y setenta. Sin embargo, sus producciones fueron numerosas y dieron un gran impulso a los cineastas locales, la mayoría de los cuales trabajó en la universidad.

Producción y curaduría de *Corpus film*

La idea de la obra surge a partir de la propuesta de la plataforma *Cataliza. Nuevos cruces entre arte, cultura y región*, como parte de su acción «Poner en obra», orientada a reunir a un investigador y un artista, y utilizar los conocimientos y materiales de trabajo estudiados por el hacedor científico para llevar adelante un proceso de producción de obra. La propuesta era formar un nuevo proyecto y exhibirlo en el Centro Cultural Alternativo (CECUAL), en la ciudad de Resistencia. *Corpus film* toma cuerpo y forma a través de este dispositivo expositivo (*Cataliza*), que hace del diálogo entre antropólogo y artista un vector de *poiesis* expográfica de materiales de un archivo audiovisual emergente.

Así es que, a partir de la mencionada plataforma, se puso en contacto al antropólogo audiovisual Franco Passarelli con el artista experimental y diseñador Francis Martina, para generar diálogos y comenzar con el movimiento creativo. Mientras que Passarelli llevaba adelante la investigación sobre los comienzos de la producción en el cine chaqueño (ver Passarelli, 2021), Martina se desempeñaba como director y editor audiovisual, además de ser VJ y especialista en interactividad en las artes. A partir de una reunión de presentación realizada en junio de 2022 y luego de varias charlas virtuales (en algunas de las cuales también formó parte una productora de *Cataliza*), surgió la noción inicial que desencadenó la obra: una videoinstalación donde los archivos queden reconfigurados en diferentes nodos y que entre ellos se vinculen, como un gran organismo monstruoso, imágenes, dispositivos y cuerpos: poner el *astra* en *monstra*, exponer lo irrepresentable. Se llamaría *Corpus film* y ambos serían los co-autores de la misma. Se trataba de una exposición inmersiva y experimental, donde el espectador se encuentre con un arco heterogéneo de soportes y a la vez transite entre las imágenes reapropiadas y reeditadas de los archivos fílmicos hallados en la investigación.

Como parte de la plataforma *Cataliza,* la obra funcionaría como una oportunidad para que el público pudiera experimentar y reencontrarse con los materiales a través de una contemplación crítica, donde a través de la superposición de tiempos y espacios, se visibilice, (re)conozca y aprenda de realizadores, películas, personajes, actores, lugares y problemáticas de la provincia del Chaco, tanto de la época de los films como de su reactualización con los problemas actuales. Sin embargo, su apuesta estética reside en comprometer desde el montaje expográfico las posibles lecturas lineales e informativas del archivo fílmico, y propiciar una experiencia receptiva visceral e inestable. Los aportes estéticos y formales de Francis Martina fueron fundamentales en esta operación de desestabilización y corrupción de la imagen expuesta, cuestión que ha trabajado en numerosas obras donde se posiciona próximo a una estética del error (*glitch*) y lo corrupto/obsceno. En tal sentido, la idea de *corpus* no refiere únicamente a la agrupación de materiales audiovisuales en un archivo

construido críticamente y en función de objetivos guiados por las exigencias del pensamiento y quehacer científico, sino a in-corporar dichas imágenes en una expografía nutrida de las aristas más desestabilizantes del pensamiento artístico y curatorial contemporáneo.

La obra: caminar en el monstruo

Corpus film remite a la red de producción, representación y exhibición de los pioneros films chaqueños y regionales del NEA: cada una de las partes de este gran cuerpo monstruoso de obras audiovisuales está conectada con el resto. Se trata de una obra inmersiva en la que el espectador transita por diferentes nodos audiovisuales, los que van a estar unidos a través de sonidos e imágenes. La obra busca hacer interactuar también a diferentes soportes de exposición: proyecciones digitales en pared, *mapping* y televisores, constituyendo un *collage* de dispositivos que exhiben materiales fílmicos de Super 8 y 16 milímetros en formato digital. Las imágenes que se exhiben en cada nodo son pequeños fragmentos de algunos de los materiales audiovisuales recuperados en la investigación, donde la apropiación y el remontaje de los archivos quedan al descubierto.

Son cinco nodos, cinco espacios, por donde el espectador debe conducirse: en el primero de ellos, en la entrada de la exposición, observamos dos televisores al nivel del suelo rodeados de una tela roja, donde se proyectan al mismo tiempo dos cortometrajes. Por un lado aparece *En busca de San La Muerte* (Ott y Molina y Vedia, 1972) y por otro *El Choque* (Castillo, 1980). Ambos films remiten a la figura de San La Muerte, central de la religiosidad popular del nordeste argentino. El culto del santo popular es el primer punto de la instalación y la puerta de entrada a la misma (figura 3).



Figura 3. Primer nodo de *Corpus film*.

Siguiendo el camino, se ubica en el centro de la sala una proyección cenital sobre una mesa donde queda encuadrada la imagen de varios cortometrajes. A la vez, por debajo de ella se observa un manto de hojas secas, donde la imagen proyectada (que rebasa la superficie de la mesa) se pierde. Los materiales audiovisuales que se exhiben son *Suelos de Monocultivo. Serie 1* (Vidarte, 1962) y *Suelos de Monocultivo. Serie 2* (Vidarte, 1964), *Planeamiento Urbano de la Ciudad de Resistencia* (Meana, 1978), *Viviendas y Construcciones en el Chaco* (Fernández Pissano, 1961). Las dos películas de Vidarte fueron producidas para la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) y exponen diferentes técnicas de rotación de cultivo para prevenir la desertificación de los suelos por el monocultivo algodonero.[5] Los otros dos audiovisuales corresponden a publicidades gubernamentales, ya que las de José Luis Meana son animaciones realizadas para el gobierno municipal de la ciudad de Resistencia, con el fin de informar la nueva planificación del lugar. Por otro lado, la de Ángel Fernández Pissano puede llegar a ser considerada la primera producción audiovisual chaqueña, ya que data de 1961. La publicidad expone los avances en materia de construcción de viviendas y edificios de gobiernos que el gobernador del momento estaba llevando adelante (figura 4).



Figura 4. Segundo nodo de la videoinstalación.

5 La provincia del Chaco durante la primera mitad del siglo XX basó su economía en el monocultivo del algodón, que se exportaba a todo el mundo.

En el tercer nodo se proyectan sobre una pared, con cinco pantallas yuxtapuestas, varias películas que hablan sobre diferentes aspectos de la sociedad y de los imaginarios del Chaco: allí se pueden ver aspectos tan diferentes como la fiesta del inmigrante en Las Breñas y la del Dorado en la Isla del Cerrito, la historia de Resistencia, así como el tratamiento de la lepra, entre otras representaciones. Además, cuelgan en el aire latas metálicas y rollos de Super 8 y 16 mm que bloquean en parte la proyección. Individualmente, cada pantalla muestra fragmentos de un film, pero la imagen total adquiere en su conjunto un nuevo sentido por el choque de representaciones. En el centro de las pantallas encontramos la película *Oscar Medina, artesano* (Vidarte, 1972), film que narra la vida cotidiana de un artesano qom, quien vive en las afueras de Resistencia. A esta imagen la entornan cuatro pantallas (arriba, abajo, a la izquierda y a la derecha), donde se proyectan las películas *El camino de la verdad* (Fernández Pissano, 1962), *El país en la isla del Sol* (Meana, 1977), *La joven del norte* (Meana, 1978) y *Capital del Inmigrante* (Belsky, 1975). Así queda expuesta la fragmentación de lo identitario, como un choque entre el mundo indígena, el progreso promocionado por el aparato estatal, las festividades de los inmigrantes y la ciencia (figura 5).



Figura 5. Tercer nodo.

En el cuarto nodo se exhibe en dos televisores el programa de televisión *Nuestro Cine*, el cual fue expuesto en el Canal 9 local en 1985. Allí, el conductor Isaac «Cacho» Belsky entrevistaba a los pioneros realizadores chaqueños, a la vez que pasaba alguna de sus películas completas en el programa. En los dos televisores de la obra, podemos ver al entrevistador y al entrevistado, y por delante,

en el espacio de la muestra, dos sillas. Esos dos asientos fueron ocupados por Belsky y Jorge Castillo en el día final de la muestra, recreando el programa televisivo durante la presentación de *Corpus film,* haciendo un juego entre la imagen de ellos exhibida en los televisores y sus propios cuerpos desde la actualidad, cuarenta años después (figuras 6 y 7). Al lado de los cineastas, en una mesa, se puede observar latas metálicas, rollos y cámaras, para que los espectadores las recojan y toquen, con el fin de que experimenten la materialidad del formato de las películas exhibidas. Algunas de ellas tienen olor a «vinagre» (al estar sufriendo la descomposición por el paso del tiempo), lo cual pone en consideración los problemas de resguardo y preservación de estos films.

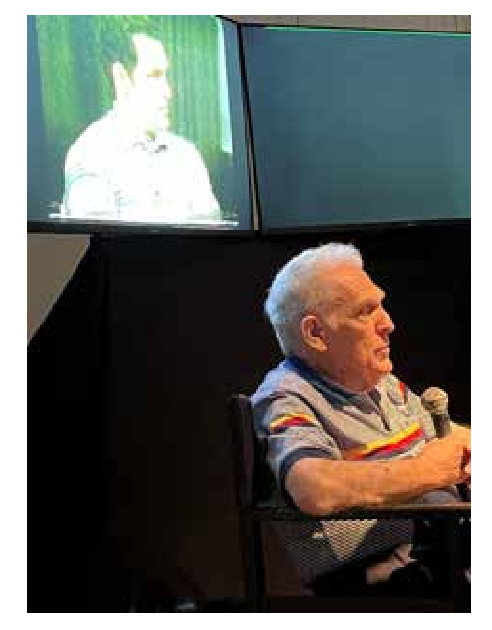




Figura 6. Jorge Castillo dialogando con el público.

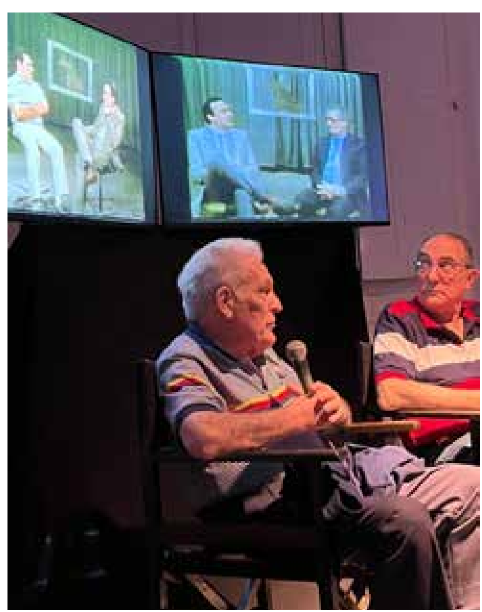


Figura 7. «Cacho» Belsky mirando su propia imagen cuarenta años después.

En el último nodo se proyectaron algunas obras de la filmografía experimental de Jorge Castillo, quien, además de ser un realizador fundamental, es un notable archivista.

Camina el monstruo: la exhibición

La obra se inauguró el 14 y 15 de octubre de 2022, en el Centro Cultural Alternativo (CECUAL) de la ciudad de Resistencia, Chaco. Fue una presentación de dos días, con entrada libre y gratuita, en los que recorrieron la videoinstalación más de cien espectadores. El público fue diverso: desde estudiantes, profesores e investigadores de la Universidad Nacional del Nordeste, hasta familiares y amigos de los realizadores chaqueños, y algunas personas que habían participado de los films. Lo relevante para la investigación antropológica fueron las reacciones de estos espectadores: muchos de ellos se reconocían o evocaban lugares, sujetos u objetos de tiempos pasados.

La activación de la memoria, en función de la curaduría de la obra, es el rasgo central. A partir del recorrido, los espectadores daban cuenta de sensaciones y afecciones, a la vez que preguntaban dónde estaban alojadas esas imágenes, quiénes las poseían y en qué condiciones. A la vez, también algunos de ellos (por ejemplo, «Cacho» Belsky) solicitaban las imágenes para tenerlas, ya que había algunas que hasta ese momento, luego de cuarenta años, nunca habían visto (figura 7). En el caso de Belsky, se trataba de las imágenes televisivas del programa que él conducía por el Canal 9 local. La reacción de sus familiares (fue a la muestra con su esposa y sus hijos) daba cuenta de la sorpresa por ver al padre joven y en un campo (el artístico) que solo conocían por el recuerdo de «Cacho».[6] Esta revelación generó un doble efecto en Belsky: por un lado, la emoción de encontrarse con momentos olvidados de su propio pasado, y por otro lado, la sorpresa de descubrir aspectos de su propio programa que nunca había tenido la oportunidad de ver. A la vez, también reconocía imágenes de otros realizadores y conversaba con ellos, como el diálogo que se estableció con Jorge Castillo y que fue parte de la performance que se propuso desde la curaduría de la obra. En este sentido, es importante destacar que la activación de la memoria a través de esta exposición trasciende lo individual y adquiere una dimensión colectiva. Los visitantes comparten sus propias historias y experiencias mientras exploran las obras, lo que a su vez genera diálogos y conexiones entre personas que quizás nunca antes habían interactuado.

Otra de las reacciones significativas para la investigación fue que la obra atrajo nuevos materiales. Aceptando nuestra invitación a la muestra, la familia de José Luis Meana nos contactó un día antes de la exposición para entregarnos una bolsa que contenía cinco latas de material fílmico de su padre. De este modo, la videoinstalación no funciona solo en el espacio expositivo, sino que también atrae objetos, en este caso films de 16 mm. Estos mismos fueron expuestos al siguiente día como objetos, junto con otros rollos de celuloide y cámaras de Super 8 mm, para que la gente los pudiera ver, tocar y oler.

Recapitulando, *Corpus film* puede considerarse, en cuatro aspectos, un dispositivo expositivo de crítica y desmontaje de las representaciones sobre el nordeste argentino, anidadas en el archivo que conformamos con films audiovisuales realizados en los años sesenta y setenta.

En primer lugar, como proceso heurístico basado en el diálogo y la exploración de posibles acervos de imágenes audiovisuales, en una exploración etnográfica tras la cual recuperamos fragmentos que pasaron a formar parte de una nueva constelación archivística. En segundo lugar, como un espacio de pensamiento y reflexión sobre el trasfondo común a estas imágenes audiovisuales, reconstruyendo las representaciones allí inscritas e indagando mediante qué operaciones podría construirse un «contra-archivo» que las desguace y exponga más sus simas que sus cumbres. Aparece en el tercer lugar el diálogo con el artista experimental, en cuyo interés emerge una propuesta expositiva y curatorial que revitaliza el carácter monstruoso que latía solapado entre las imágenes audiovisuales que recuperamos. En cuarto lugar, el propio monstruo, la obra instalada con el fin específico de generar un tránsito que no detenga el pensamiento sino que lo vuelva a mover, ya no en la dirección específica de la razón sino entre lo multinodal de la experiencia receptiva colectiva y sensorial.

En conjunto, estos cuatros momentos dan cuenta de que el arte puede actuar como un puente entre el pasado y el presente, entre las personas y sus historias, creando una red de

6 Hoy en día «Cacho» Belsky se dedica a una actividad totalmente distinta: tiene un comercio de productos de limpieza del hogar en Resistencia.

significado y comprensión compartida. Ahora bien, para que esta potencia relacional y temporal se despliegue plenamente, consideramos que la creación artística debe estar acompañada de una investigación (en este caso antropológica) que le proporcione materiales con los que trabajar, favoreciendo que la actividad curatorial y expositiva trascienda la presentación visual de estos materiales en un esquema domesticado y detenido en los contenidos expuestos (representaciones). O al menos esa fue nuestra propia experiencia entre los viejos cineastas, artistas, montajes y monstruos con los que dialogamos durante la producción de *Corpus film*.**post(s)**

Referencias

Aisemberg, D. (2019). *Historias del arte.* Adriana Hidalgo editora.

Almada, Adriana. (2008). La curatoría como poiesis. Sobre una práctica de bordes inciertos. En Ticio Escobar (comp.), *Escrituras en tránsito*, 3-11. Centro de Artes Visuales, Museo del Barro.

Croce, M. (2018). Per monstra ad astra / Ad astra per áspera: dos modelos de relación de los intelectuales con la academia. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 20(2), 221-244.

Déotte, Jean-Louise. (2015). *El hombre de vidrio. Estéticas benjaminianas.* Prometeo.

Depetris Chauvin, I. (2018). Desplazamientos espacio-temporales y expresividad del documento: el cine de Tiziana Panizza como etnocartografía afectiva de la isla de Pascua. En M. Giordano (ed.), *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos* (pp. 301-321). Editorial Biblos.

Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Doll Castillo, E. (2018, agosto). Cuatreros y Ejercicios de Memoria. Reflexividad, performatividad, archivo. *Arkadin*, *7*, 78-90.

Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October Magazine*, *10*, 3-22.

Giunta, A. G. (2010). *Objetos mutantes: sobre arte contemporáneo*. Palinodia.

González, C. (2016) *Arte y antropología: métodos y prácticas en el arte cubano contemporáneo*. Tesis de Maestría, FLACSO Ecuador. http://hdl.handle.net/10469/11989

Grüner, E. (2014). *Per monstra ad astra:* La literatura y la «cara oscura» de la modernidad. *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales. UBA.* Nº 85.

Guasch, A. M. (2010). *Arte y Archivo. 1920- 2010.* Akal.

Guarini, C. (2017). *Antropología Visual de la Ausencia.* Sans Soleil Ediciones.

Kriger, C. (2007). *Una lectura de Sucesos Argentinos. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia.* Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán.

Leyda, J. (1964). *Films beget films. A study of compilation film*. George Allen & Unwin.

Passarelli, F. (2021). Los comienzos en la producción del cine documental chaqueño: Cine Científico y relaciones de alteridad en los años 60 y 70. *Folia Histórica del Nordeste*, 40. DOI: https://doi.org/10.30972/fhn.0404715

Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación.* Caja Negra Editora.

Russo, E. (2017). El archivo y sus bordes: más allá de la re-presentación. En A. F. Rodríguez y C. Elizondo (comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual.* Universidad Nacional de Quilmes.

Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Duke University Press.

Rony, F. T. (1996). *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Duke University Press.

Weinrichter, A. (2008) «*Copy is right*». *Tres momentos fundantes de la poética de la apropiación audiovisual.* Centro Atlántico de Arte Moderno.

Zeitlyn, D. (2012). Anthropology in and of the Archives: Possible Futures and Contingent Pasts. Archives as Anthropological Surrogates. *The Annual Review of Anthropology*, Vol. 41, 461-480. https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145721

LO CURATORIAL POR UN TRÁNSITO HACIA EL HABITAR-SE LA TIERRA

María Camila Montalvo-Senior

María Camila Montalvo-Senior, investigadora, curadora de arte y docente. Correo electrónico: mmontalvo@unal.edu.co

- Candidata a Doctora en Antropología Social, Universidad Nacional de Colombia.
- Maestría en Curaduría, Center for Curatorial Studies, Bard College, Estados Unidos.

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la participación de nueve colectivos indígenas de la Amazonia-Orinoquia colombiana en el 46º Salón Nacional de Artistas (46SNA) en 2022, organizado por el Ministerio de las Culturas. Destaca las prácticas materiales con la tierra desde la perspectiva de las estéticas cotidianas, así como las tensiones entre distintos mundos: estatal, administrativo, artístico, indígena y de la naturaleza. Cita eventos históricos del arte vinculados a la política nacional y propone lo curatorial como vehículo para el habitar-se la tierra.

Palabras clave

curaduría, curatorial, arte indígena, arte-naturaleza, tierra

The Curatorial for a Transition Towards Inhabiting the Earth

Abstract

This article reflects on the participation of nine indigenous collectives from the Colombian Amazon-Orinoquia in the 46SNA in 2022, organized by the Ministry of Cultures. It highlights material practices in collaboration with the earth from the perspective of everyday aesthetics, as well as tensions between different worlds: state, administrative, artistic, indigenous, and nature. It cites historical art events linked to national politics and proposes the curatorial as a vehicle for inhabiting the earth.

Keywords

curating, curatorial, Indigenous art, art-nature, earth

Fecha de envío: 16/09/2023
Fecha de aceptación: 19/03/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3093
Cómo citar: Montalvo, M. (2024). Lo curatorial por un tránsito hacia el habitar-se la tierra. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 84-103). Quito: USFQ PRESS.
Financiamiento: La investigación curatorial del 46SNA, en la que se basa el texto, contó con financiamiento del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.



En el marco del 46° Salón Nacional de Artistas (46SNA), celebrado entre 2021 y 2022 bajo la dirección del entonces Ministerio de Cultura, que en 2023 modificó su denominación a Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, desempeñé el rol de curadora en colaboración con nueve colectivos indígenas de la región de la Orinoquia y la Amazonia colombianas. Durante el proceso de investigación, que se llevó a cabo mediante metodologías de acción participativa, los colectivos se conformaron y algunos optaron por denominarse según sus respectivas etnias, mientras que otros lo hicieron a partir de sus estructuras de gobierno propio. Algunos de ellos provienen de territorios rurales, como los Sikuani del Resguardo Wacoyo en Puerto Gaitán y los Piapoco-Achagua del Resguardo La Victoria en Puerto López, ambos en el departamento del Meta; los Sáliba de los Resguardos San Juanito y El Médano en Orocué, Casanare; así como los colectivos Puinave y Kurripaco Baniwa en Inírida, Guainía; y el colectivo Kubeo Cubay Jëjënava de la Comunidad Cubay en Mitú, Vaupés. Por otro lado, algunos son residentes de áreas urbanas, específicamente en Villavicencio, Meta, que se encuentran en situación de víctimas del desplazamiento forzado: la Corporación Indígena de Desplazados de la Orinoquia y la Amazonia Colombiana (CORPIDOAC), la Capitanía Kubea de Villavicencio (CAPIKUVIMETA) y el Cabildo Inga.

En colaboración con los nueve colectivos indígenas, dos artistas no indígenas y en articulación con los elementos del terreno, llevamos a cabo trabajo de campo empleando diversas prácticas y enfoques respecto a la materia, los territorios, los haceres y el contexto del arte contemporáneo desde una perspectiva indígena. Este esfuerzo culminó en una exposición titulada *De selvas, mitos y canoas: un viaje por el arte de la tierra* (2022), la cual se presentó en el Centro Cultural Gabriel García Márquez, de Bogotá.

La exposición presentó trece obras de mediana y gran escala, con cuatro elaboradas de manera individual y nueve realizadas en colectivo. La curaduría trazó un recorrido que evocaba el fluir del río, que también correspondía a la arquitectura patrimonial de la sala de exposiciones, ubicada en un edificio diseñado por el arquitecto Rogelio Salmona. Este espacio, largo y angosto, con curvas, rectas e irregularidades, estaba separado del resto del edificio por una vitrina de vidrio que permitía contemplar desde el exterior un mural de gran formato pintado por el artista Óscar Pérez y su asistente Yilber Vargas, así como otra instalación de Luisa Valderrama de un barranco de un río en Pore, Casanare. Esta instalación incluía un mecanismo análogo elaborado con tierra del llano, que emanaba el aroma característico de la majada,[1] impregnando la sala con su olor. Alrededor del barranco, se distribuían de manera aleatoria varios termiteros,[2] elementos característicos del paisaje llanero. Mediante la pintura, la fotografía, la cerámica, los tejidos y otros medios plásticos, muchos de los cuales surgían de procesos rituales y artesanales, se construyó un territorio curatorial donde los objetos

1 Majada hace referencia tanto al corral de la vaquería como a la tierra mezclada con la bosta del ganado del corral. Moldeada por las propias pisadas del ganado, la majada exhala un aroma a bosta, ganado y tierra húmeda. Ubicada cerca del agua, donde abundan el pasto y la comida, es el lugar donde se congregan las vacas para el ordeño durante las primeras horas del amanecer. Durante esta tarea, los encargados entonan canciones de ordeño con estrofas de cuatro versos, siempre culminando con el nombre de la vaca a la que se convoca para el ordeño (Montalvo-Senior, 2022).

2 Los termiteros son estructuras construidas por las termitas que habitan en colonias. Generalmente están compuestos de una mezcla de saliva, excremento y tierra, formando montículos o complejos subterráneos. Estos actúan como refugio para las colonias de termitas, proporcionando protección contra depredadores y cambios climáticos. En los llanos orientales, los termiteros se destacan por su tamaño y forma distintivos. Debido al clima y la vegetación de la región, los termiteros pueden ser más comunes, grandes y visibles que en otras áreas, convirtiéndose así en elementos naturales característicos del paisaje llanero.

y la materia de la tierra de los territorios habitados por los colectivos indígenas y artistas participantes en la exposición (como las piedras, el barro, la ceniza, la arena y los olores) se entrelazaban para crear una atmósfera ambiental de la región.

El proceso curatorial actuó como generador de tensiones productivas pero también como punto de encuentro de tensiones, fricciones y resistencias «entre el arte y la artesanía, entre la gráfica popular y el arte contemporáneo, entre el arte y la antropología, entre diversas posturas en términos de clase y etnia, educación y generación, así como en el acceso a recursos simbólicos y materiales» (Andrade, 2017). Es precisamente desde estas tensiones, fricciones y resistencias que surge la reflexividad que subyace en este artículo.

Lo anterior tiene como objetivo poner de manifiesto cómo en la historia del arte y en la historia política de Colombia se ha censurado lo alternativo, lo popular y «el pueblo» desde el mundo de las artes. El 46º Salón Nacional de Artistas es una manifestación reciente del hilo narrativo de segregación y censura hacia las formas de arte alternativas en Colombia. Esto contrasta con la función curatorial, que se propone como un proceso que trasciende la mera exposición de arte, convirtiéndose en un potencial vehículo para un tránsito onto-estético-político hacia el habitar-se la tierra.



Figura 1. Vista general de la exposición *De selvas, mitos y canoas: un viaje por el arte de la tierra*, en el 46º Salón Nacional de Artistas (Centro Cultural Gabriel García Márquez, Bogotá, 2022). Fotografía: Camila Malaver Garzón. Cortesía: Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de Colombia.

Desde el arte hacia las experiencias estéticas cotidianas

En 2021, se inauguró en Honda, Tolima, el 46º Salón Nacional de Artistas (46SNA) bajo el título de «Inaudito Magdalena», con la intención de llevarlo a cabo en varios municipios de la cuenca del río Magdalena. En esta edición, se adaptó el modelo empleado en la versión 40 del mismo evento, presentada en 2006, invitando a tres curadores y seleccionando a algunos otros a través de una convocatoria pública. Los segundos fueron elegidos con base en propuestas de investigación curatorial centradas en explorar las prácticas artísticas en las siete regiones del país, delimitadas por el Ministerio de las Culturas de la siguiente manera: Región Caribe, Región Oriente, Región

Centro Occidente, Región Pacífico, Región Sur, Región Orinocoamazonia y Región Centro. Las investigaciones debían abordar la temática de «Arte y Naturaleza» para luego ser adaptadas como exposiciones de arte dentro del marco del 46º Salón Nacional de Artistas en 2022.

Durante cuatro meses, la investigación sobre las prácticas artísticas de las regiones Orinoquia y Amazonia me llevó a recorrer varios departamentos, estudios de artistas, resguardos indígenas y lugares sagrados. Durante este proceso, la investigación curatorial experimentó un cambio significativo en el sentido de que lo que se consideraba prácticas artísticas resultaron ser, en realidad, procesos fundamentales de la vida indígena. Para ese momento ya conocía a Graciela Barbosa Teixeira, líder de la etnia guanana del Vaupés, residente en Villavicencio y víctima del desplazamiento forzado tras la Toma de Mitú de 1998. Graciela es la fundadora de la Corporación Indígena de Desplazados de la Orinoquia y Amazonia Colombianas (CORPIDOAC), que cuenta con 365 familias y un total de 1.387 personas. Esta organización se formó en 2007 como respuesta a la necesidad de la población desplazada de recuperar su identidad indígena, perdida al abandonar sus territorios. Inicialmente, CORPIDOAC implementó tres proyectos: uno centrado en el gobierno propio, otro en artesanías, y otro en soberanía alimentaria. Graciela lideró el proyecto de artesanías, enseñando a otras mujeres a tejer con chaquiras, un material que sustituyó a las semillas en esta práctica tradicional.[3]

Cuando se le pregunta a Graciela sobre la historia de su organización, ella emprende un viaje en el tiempo. Narra cómo las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) llegaron a su finca un día antes de la Toma de Mitú, para pedir un marrano. Años más tarde, trabajó con las Naciones Unidas como vocera indígena. Junto a su esposo, recibían en su hogar en Villavicencio, con agua de panela y pan, a varias familias que llegaron en condiciones de desplazamiento desde la Amazonia y otros lugares de la Orinoquia. Hoy en día, Graciela y sus compañeras sostienen sus hogares gracias a la venta de objetos y accesorios tejidos en mostacilla, producidos desde lo colectivo. Después de dejar atrás sus territorios, sus familias y sus medios de subsistencia, han surgido como una colectividad de mujeres capaces de desarrollar y enseñar habilidades estéticas y manuales para tejer y construir una nueva realidad en un territorio receptor y desconocido que las acogió.

Los haceres de esta colectividad de mujeres me llevaron a darme cuenta de que mi labor como curadora de arte resultaba insuficiente para comprender los aspectos materiales de la vida indígena.[4] Ni la historia del arte ni la teoría institucional del arte logran articular dimensiones de la existencia que son fundamentales para comprender estas relaciones entre los haceres y la vida, e incluso entre los haceres estético-materiales, la vida política y la resistencia. Entonces, fue necesario que desde la curaduría se concibieran las prácticas estético-materiales y la estética misma desde una perspectiva experiencial. Esto es lo que Katia Mandoki denomina «estesis»:

3 Las leyes de semillas, junto con algunas normativas ambientales, han prohibido el uso de semillas en la elaboración de collares y otros accesorios, lo que ha llevado a que varias comunidades indígenas abandonen esta práctica con el tiempo. Aunque la técnica del tejido en mostacilla, también conocido como tejido en chaquiras, fue introducida por los españoles en ciertas regiones de Colombia durante la colonización, algunas comunidades han optado más recientemente por adaptarse a este material como sustituto de las semillas.

4 Cuando inicié la investigación del 46SNA, contaba con tres años de experiencia explorando las relaciones entre el arte contemporáneo y las perspectivas indígenas en Latinoamérica. Esto incluyó la investigación de maestría titulada *The Soil Speaks - La Tierra Habla - ja rwach'ulef ntz'ijoni* (2020), con una exposición y una publicación trilingüe que desarrollamos en colaboración con la tejedora Clara Quiacaín y otros miembros de la comunidad maya tz'utujil en Guatemala. Sin embargo, estas colaboraciones siempre involucraron a artistas y cultores indígenas con trayectoria académica, y cuyo trabajo, en algunos casos, ya hacía parte del mundo artístico institucional. Por esta razón, la experiencia colaborativa con las comunidades indígenas en el marco del 46SNA desafió de una nueva manera mis propias comprensiones y formas de acercarme al arte, a las prácticas materiales indígenas, a las relaciones entre «arte y naturaleza», y la labor curatorial.

«toda experiencia sería estética y toda estesis experiencial» (2006, p. 37). Etimológicamente, la palabra *estética* proviene del griego, donde *aisthe* significa 'percepción o sensibilidad', y *tés* se refiere a 'agente o sujeto', de modo que la palabra significa 'agente de percepción' (Noguera *et al*., 2020, p. 99). En este sentido, la estética es una experiencia sensible de la que el ser humano es capaz a través de los sentidos. Entonces, el ejercicio curatorial obligó, como lo hace Mandoki, a sacar lo estético de «la comodidad de lo artístico, perfectamente civilizado y acotado» (2006, p. 39), para extenderlo al mundo de la vida.



Figura 2. Fotografía de Lucía Medina Bautista, madre del artista Óscar Pérez, elaborando un canasto catumare que utiliza para cargar la leña y la yuca desde el conuco o chagra (Puerto Inírida, Guainía, 2021). Fotografía: Óscar Pérez.



Figura 3. Óscar Pérez, *Manifestación en decadencia* (2020). Óleo sobre lienzo, 120 cm x 80 cm. Presentada en la «VII exposición del Salón de Arte Popular BAT 2022» (Museo Colonial, Bogotá, 2022). Fotografía: Óscar Pérez.

Un ejemplo de las estéticas de la vida cotidiana de la selva, en el contexto de la curaduría, se encuentra en la obra del artista puinave Óscar Pérez (2022). Desde su infancia, Óscar observó a su madre sembrar, cultivar, talar y cargar leña, así como multiplicar el casabe de yuca y cocinar platos con frutos silvestres que ella misma cultivaba en la chagra.[5] Durante toda su vida, ha sido testigo del esfuerzo de su madre al trabajar la tierra y llevar alimentos al hogar; incluso a sus 70 años, ella continúa haciéndolo. La base de la obra de Óscar ha sido su interés en la relación que tiene su madre con los elementos de la naturaleza. Sus pinturas definen ornamentos, objetos, utensilios y

5 La «chagra» o «conuco» es un sistema de agricultura tradicional practicado por comunidades indígenas en la Amazonia. Este método agroecológico se basa en la rotación de cultivos, la diversificación de especies, el empleo de abonos orgánicos y la preservación de los recursos naturales, con un enfoque particular en la sostenibilidad y el respeto por el entorno.

materiales de la naturaleza que forman parte de las experiencias estético-materiales de las mujeres en la selva. Así, Óscar reconoce que lo que constituye la vida de las mujeres indígenas es precisamente lo que los blancos denominan arte. Desde esta perspectiva, la experiencia estética se encuentra arraigada en las acciones cotidianas: cocinar, cargar leña, caminar por la selva. Es por esta razón que el artista detalla elementos como el tejido del catumare, las fibras del canasto o la envoltura del pescado al cocinar, elementos que son creados por las mujeres en colaboración con la tierra.

Cosas-experiencia

Hubo varias reuniones comunitarias, recorridos, dibujos y círculos de palabra que nos permitieron elaborar y consolidar las propuestas de los nueve colectivos para presentar en el 46º Salón Nacional de Artistas. Conté con el acompañamiento y asesoría del maestro Henry Romero Chivatá, quien tiene amplia experiencia en procesos comunitarios con poblaciones indígenas, desplazadas por el conflicto armado y víctimas de desastres naturales. También recibí el respaldo de instancias culturales del gobierno regional, como la Casa de la Cultura del Guainía y su museo comunitario, que ya habían iniciado un proceso de integración de las prácticas indígenas en el contexto del arte local. Además, el voz a voz entre las comunidades indígenas guio mi ruta en cada lugar durante los cuatro meses de investigación. Además, hubo encuentros fortuitos, como cuando conocí al rector de la Escuela del Resguardo La Victoria, quien hizo parte del colectivo Piapoco-Achagua, al detenerme en la carretera para orientarme con la dirección desde Villavicencio hacia Puerto Gaitán en el Meta. Los colectivos indígenas con los que me encontré compartían la característica de que sus prácticas estético-materiales se desarrollaban, de una forma u otra, desde una perspectiva comunitaria. En otras palabras, su hacer emergía de una conciencia de «nosotros» (Escobar, 2008, p. 140), que es fundamental en las sociedades indígenas para construir lazos comunitarios, facilitar la integración sociocultural, la autonomía en la creación de conocimientos y los subsistemas económicos. Esto me llevó a cuestionar los patrones individualistas y subjetivos que son premisa de la práctica artística y la historia del arte occidentales.

Durante los procesos de consolidación de las piezas a exhibir por los colectivos indígenas, experimenté su habilidad para procesar su pensamiento a través de la materia, lo que me recordó a Vasco, quien argumenta que las sociedades indígenas piensan a través de cosas u objetos, y que «los resultados de sus procesos de abstracción y conocimiento revisten formas concretas porque entre ellos el saber es un saber-hacer» (2002, p. 499). Vasco ha denominado a los objetos de la vida indígena como «cosas-conceptos» (Vasco, 2002). Sin embargo, aunque la propuesta de Vasco busca ser reivindicativa al asociar el «concepto» (como forma de sedimentación del conocimiento en Occidente) a las prácticas indígenas, mi experiencia con los procesos materiales de los indígenas me lleva a asociarme más con las estéticas cotidianas propuestas por Mandoki (2006). Por lo tanto, opto por cambiar el uso de la palabra «concepto» por la palabra «experiencia», considerando que los productos de las prácticas materiales de la vida indígena son «cosas-experiencia».

«Arte y naturaleza»

Las propuestas de los colectivos indígenas incluían, en su mayoría, técnicas artesanales que hacen uso de materiales extraídos de la selva o del monte, como las pinturas de greda de los ríos, o el empleo de materiales que requieren procesos de manufactura o de secado, como la tela de corteza de

árbol. El conocimiento y la experimentación con los materiales forman parte de la relación que tienen los indígenas con otros organismos de la naturaleza, como las palmas, los troncos de los árboles, las semillas, las fibras, el río, el barro y la tierra, donde la misma materia de la naturaleza adquiere forma por sí misma. Estos procesos se basan en la comprensión de la materialidad, con sus tensiones y elasticidades (Ingold, 2012), a veces guiados por eventos rituales que dialogan con estos otros organismos. Esto permite y convoca a que sea la naturaleza la que tome forma material, actuando como agente de materia viva y de su propia comprensión de la materialidad del entorno donde se desarrolla.

Por ejemplo, para las ceramistas del colectivo Kubeo Cubay Jëjënava de la Comunidad Cubay en Mitú, Judith Ortiz, Emilia Maya, María Uribe, Diana López e Ingrid López, elaborar las tinajas de barro implica extraer el barro azul, que se encuentra a un día de distancia en canoa por el río. Este barro azul es el excremento del güío (anaconda), progenitor del mito de fundación de los kubeo del Vaupés, con el cual fabrican cada tinaja para los intercambios de las danzas tradicionales. En el interior de la maloka se llevan a cabo las danzas y se entregan frutos silvestres como el huasaí, el ibapichuna o el mirití, que se sirven acompañados de la chicha contenida en la tinaja de barro elaborada por las mujeres con este propósito. La tinaja es decorada con las formas guiadas por el payé (médico tradicional), quien consume yagé para recibir mensajes de otros mundos, reconociendo las simbologías que la tinaja debe llevar según su uso particular en cada ceremonia tradicional. El payé también otorga protección a la tinaja, la cual ha sido construida a partir del espíritu vivo del güío progenitor, con su excremento, el barro azul. Aquí, el trabajo en barro implica la conjunción de elementos y experiencias como el viaje por el río, el paisaje de la selva, el cuidado al amasar el barro, la identidad étnica arraigada en el mito de fundación, la organización familiar para la manufactura, la tierra que toma forma, el color que da el horno, el hogar-lugar de trabajo, el yagé y los ancestros, la guía espiritual del payé José López y la sabiduría de Judith Ortiz, entendedora de la naturaleza; todos estos aspectos son tanto hacedores como parte del paisaje y territorio.

Judith, una anciana ceramista de 82 años que no habla castellano, ni lee ni escribe, es quien ha recuperado la práctica de la cerámica cubeo y la ha transmitido a las generaciones más jóvenes. Cuando se la visita, siempre se la ve en silencio trabajando la cerámica, en cuclillas sobre la tierra, con las piernas abiertas y los pies descalzos a cada lado sirviendo de mesa y silla para sostener los codos que guían las manos al amasar el barro. Ingold (2022) dice que el pie es parte integral del cuerpo y la tierra existe para nosotros solo a través de la sensación en nuestros pies, de modo que ni el pie pertenece exclusivamente al humano ni la huella a la tierra, sino que ambos son aspectos complementarios de una tierra humana. Así, cuando Judith trabaja la cerámica, se une a esta desde su propia corporeidad, conectándose no solo con la tierra sino también con el barro que moldea con sus manos, y en ese instante, ni sus pies ni sus manos le pertenecen exclusivamente, sino que forman parte de una continuidad donde mano, pie, barro y tierra se distinguen entre sí a través de pliegues y arrugas, revelando así su proceso de creación.

Ingold (2011) también explora cómo la humanidad moderna se percibe tan desconectada del suelo o de la tierra, aludiendo a que la postura erguida del ser humano, junto con la diferencia en el uso de la mano y el pie, ha establecido una mentalidad de poder, dominación y control del humano sobre la naturaleza, destacando que el pavimento nos ha alejado de la vida. El trabajo de Judith con la cerámica significa un quiebre en este proceso de dominación del humano sobre la naturaleza, y a la vez atiende al llamado de Donna Haraway con sus especies compañeras, donde el humano es metamorfoseado como «trabajador del suelo y en el suelo» (2019, p. 34). Asimismo, Judith conoce la vida y la materia del barro, la comprende y se constituye como ceramista junto con ella. Por esa razón, el proceso de creación desde la perspectiva indígena no es la conceptualización de un objeto

o cosa, sino que se trata de una experiencia donde el vínculo con los materiales se vive desde lo corporal en una relación cuerpos-entre-cuerpos-tierra (Noguera, 2021). Y desde la experiencia relacional, la materia de la tierra actúa como un organismo vivo en la vida del humano y de la comunidad, en el territorio y en el paisaje.



Figura 4. Colectivo Kubeo Cubay Jëjënava: Judith Ortiz, Emilia Maya, María Uribe, Diana López, Ingrid López, Cipriano López, José López. *Tinaja boricacuyavicare jejenacu*, 2022. Escultura en barro y revistero tejido con plumas blancas, 1.20 m x 0.80 m. En la exposición «De selvas, mitos y canoas: un viaje por el arte de la tierra» (Centro Cultural Gabriel García Márquez, 2022). Fotografía: Camila Malaver Garzón. Cortesía: Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de Colombia.

En visitas recientes a la comunidad Cubay, he aprendido la técnica del barro, que implica quemar el palo del árbol de cemento para mezclar la ceniza con el barro azul del río, hasta que la cerámica adquiera una textura similar a la arena, y el azul del barro se convierta en gris-azul. Durante el proceso, he observado cómo las mujeres ingresan trozos de la mezcla a su boca para probar la consistencia de la cerámica una vez amasada y asegurarse de que tenga la textura adecuada para trabajar. Este procedimiento evoca la invitación de Ana Patricia Noguera (2020) en su propuesta de tránsito hacia el habitar-se en la tierra:

> La tierra sabe, se sabe y se saborea; siente, se siente y es sentida; ese saber se siente en los sabores, olores, texturas, colores y lenguajes de las geografías, las naturalezas, los tejidos de vida [...] es un saber cuyo a priori no es el yo pienso, sino el tejido de la tierra-naturaleza-vida; y no es un a priori epistemológico sino óntico. (Noguera *et al*., 2020, p. 59)

Mientras que en Occidente el suelo arcilloso es un fenómeno geológico, es decir, científico y racional, para los kubeo del Vaupés es un elemento vivo que forma parte de la vida social de sus comunidades. En este sentido, la relación cuerpo-tierra, que es fundamental para las prácticas materiales indígenas, nos lleva a reflexionar sobre el cuerpo humano como instrumento y medio técnico (Mauss *et al*., 1979) para conocer y corresponder con el mundo que co-habitamos los humanos. Este proceso material «resuena con la creatividad y dinámica autopoiética de

la tierra y con el innegable hecho de que ningún ser viviente existe de forma independiente de la Tierra» (Escobar, 2014, p. 139). Por esto es que las prácticas estético-materiales indígenas también implican la comprensión de perspectivas territoriales y comunales que usualmente son omitidas por el mundo del arte; «en estas ontologías, los territorios son espacios-tiempos vitales de interrelación con el mundo natural» (Escobar, 2014, p. 59).

Esta correspondencia «Arte y naturaleza», tema de la convocatoria del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, se manifestaba también en otros procesos del hacer, como el viaje en canoa de motor lento que realizamos junto con Marcos Dagama (2022) del colectivo Kurripako Baniwa, mientras recorríamos el río Inírida en busca de materiales en la «selva virgen»[6]. En plena temporada de lluvias, el río se había desbordado y el agua casi alcanzaba la altura de las copas de los árboles. Sin embargo, Marcos, situado en la punta delantera de la canoa, reconocía en cada una de las partes visibles de las copas de los árboles la ruta a seguir, que señalaba con rapidez y facilidad, guiándonos entre un laberinto de río y árboles. A pesar de que las señales materiales (como tallos, raíces, caminos o casetas) estaban sumergidas bajo el agua, Marcos no las necesitaba, pues su conocimiento sobre el territorio era integral y no requería de ninguna herramienta más que su intuición y su observación atenta para llegar al destino. Durante el trayecto, hicimos una parada en el resguardo Coco y Cuayare Caño Carbón, en el Guainía, que se encontraba deshabitado debido a las inundaciones, pero conservaba las casas construidas en la parte alta con paredes de barro y techos de fibra chiqui chiqui. Disfrutamos de una comida en una de las casas de esta arquitectura vernácula, que nos brindó una temperatura más fresca en contraste con el calor exterior, demostrando que son construcciones que incorporan técnica, habilidad, innovación tecnológica, eficiencia y sostenibilidad… lo que hace de estas casas, además de bellas, abrigos que protegen a humanos y otros organismos de la humedad y del calor. Posteriormente, Marcos nos explicó el uso de cada árbol y alertó sobre los venenos y peligros que albergaba cada cual, cortando y arrancando partes de distintas especies que luego utilizó para elaborar las piezas que presentó en colectivo con su esposa Mariela Rodríguez en la exposición del 46SNA.

Recorrer los territorios, las selvas y los ríos a través de los haceres materiales permite realizar un ejercicio corporal y sensible dirigido al conocimiento, conceptualización e interventoría simultánea, similar al proceso curatorial, al mismo tiempo que se piensa en el destino de las imágenes y los objetos desde el trabajo de campo (Andrade y Elhaik, 2018). Este proceso sensible en el terreno implica comprender y relacionarse con otros organismos de la naturaleza, que se integran como actores desde lo curatorial. El hecho de presentar la exposición en Bogotá implicó, como sugieren Elhaik y Marcus (2012), una ruptura en la estructura del antes y el después del trabajo de campo, tal como se concibe en la antropología. En otras palabras, se buscó trasladar el propio campo, con sus elementos humanos, materiales, objetuales y vivos, a un nuevo espacio donde la materia de la tierra continúa animada y no es estática.

Sin embargo, en la comodidad de lo artístico del campo del arte contemporáneo, integrado a las políticas de diversidad, resultó ser insostenible la creación de un evento de arte nacional que tuviera en cuenta las condiciones de vida de personas con experiencias materiales distintas a las occidentales. Desde la perspectiva administrativa del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, no se consideraba a los campesinos, indígenas, artesanos ni a sus territorios como

6 Marcos y algunos indígenas usan «selva virgen» para señalar un ecosistema natural que no ha sido alterado significativamente por la actividad humana. Se refiere a áreas de selva o bosque tropical que han permanecido en su estado original, sin haber sido afectadas por la deforestación, la urbanización, la agricultura intensiva u otras formas de desarrollo humano.

actores dentro del mundo del arte. En su lugar, se aplicaron las premisas del multiculturalismo con el objetivo de organizar un evento que abarcara las diversas regiones del país, con sus minorías e identidades políticas, sin tomar en cuenta que existen muchos otros mundos con modos de vida diversos, en los que también es posible crear lo que desde la institucionalidad se considera arte.

El 46SNA: lo «Inaudito» del multiculturalismo como política de Estado

El 46º Salón Nacional de Artistas, titulado «Inaudito Magdalena», forma parte de la experiencia del multiculturalismo *inaudito*. Durante el evento, se distribuyó un mapa que señalaba los programas llevados a cabo en veinte municipios a lo largo del río Magdalena, en un intento por descentralizar el evento nacional del arte en el país. Sin embargo, esta medida resultó insuficiente para concebir y comprender la multiplicidad de formas de vida que existen en este único río y en este único país.

Desde la promulgación de la Constitución Política de 1991, se ha reconocido «la diversidad étnica y cultural de la nación colombiana» (Capítulo XI, Art. 7, 1991), que impulsó la construcción de la multiculturalidad como política de Estado. Esto incluyó medidas dirigidas a satisfacer las necesidades de comunidades negras, indígenas y rom, como el reconocimiento de derechos colectivos sobre la tierra, la asignación de curules especiales en el Congreso de la República y la obligación del Estado de proteger las riquezas culturales de las comunidades indígenas en Colombia (Capítulo XI, Art. 8, 1991). La diversidad fue promovida como un paradigma nacional que implicó un proceso de institucionalización, estableciendo términos para la inclusión de las comunidades étnicas y las manifestaciones culturales de los movimientos sociales, incluyendo las artes.

En 1997 se creó el Ministerio de Cultura, lo que redefinió la relación entre la cultura política y la política cultural en el marco del Estado (Ochoa Gautier, 2003). Desde entonces, el Salón Nacional de Artistas se ha consolidado como una plataforma política, y las reformas implementadas para su reconfiguración corresponden a las políticas multiculturalistas de desarrollo del Estado.

En la historia del arte, las premisas globalizadoras multiculturalistas se han hecho con algunos hitos significativos, que incluyen las exposiciones «Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987» (1987), en el Museo de Arte de Indianápolis; «ART/artifact: On the Museum and Anthropology», en el Centro de Arte Africano en Nueva York; y «Magiciens de la Terre» (1989), en el Centro Georges Pompidou en París. Estas exhibiciones evidenciaron el paradigma del multiculturalismo al abordar motivaciones de raza, fomentar relaciones de poder y promover el silenciamiento de ciertas voces. En «Art of the Fantastic», por ejemplo, se clasificaba el arte latinoamericano como «fantástico», una etiqueta que, según Mari Carmen Ramírez, reflejaba «la fascinación y el interés por elementos de lo exótico y lo primitivo, inherentes al discurso autocomplaciente de la modernidad» (1996, p. 240).

En pocas palabras, el multiculturalismo esencialmente busca abordar la idea de la raza, inicialmente introducida por los conquistadores y posteriormente reconstituida como la primera categoría social de la modernidad (Quijano, 2014), para luego transformarla en una identidad política que reconoce la diversidad, con el objetivo último de generar productos para satisfacer las demandas de un pluralismo global (Segato, 2002). El 46SNA formó parte de la experiencia del multiculturalismo porque en el ámbito de las prácticas artísticas estas políticas se manifiestan con mayor vehemencia, incluso más que en cualquier otro campo de conocimiento o gestión política.

Es importante señalar que en el 46º Salón Nacional de Artistas coexistieron varios mundos: el mundo del arte, el mundo administrativo, el mundo estatal y, en el caso de esta investigación curatorial, el mundo indígena y el mundo de la naturaleza. Las tensiones entre estos mundos han sido

siempre evidentes; por ejemplo, el mundo administrativo está sujeto a los parámetros del mundo estatal, y el mundo del arte se limita por las imposiciones del mundo administrativo. El mundo indígena y el mundo de la naturaleza intensificaron aún más estas tensiones entre y con los otros mundos.

El mundo indígena desafió todas las nociones de ser y hacer de otros mundos, obligando a la curaduría y al mundo administrativo a replantear las formas de concebir el arte, de participar en el arte y, sobre todo, de vivir el arte. En primer lugar, surgió una brecha en las formas de comunicación debido al acceso limitado a internet en ciertos territorios indígenas y al escaso uso del correo electrónico en aquellos lugares donde sí había conexión. El mundo administrativo enfrentó dificultades para interpretar las alternativas propuestas por el mundo indígena, mostrando poca disposición para encontrar medios de comunicación alternativos. La curaduría tuvo que actuar como mediadora entre el mundo administrativo y el indígena, llegando incluso a convertirse en una plataforma política para representar a los colectivos indígenas ante las autoridades estatales y reclamar sus derechos.

Esta representación de los colectivos indígenas por parte de la curaduría resultó problemática al reflejar ciertos patrones del mundo estatal, como el reconocimiento de los indígenas y sus actividades basado en argumentos de vulnerabilidad o victimización, características del denominado «enfoque diferencial étnico» dentro del marco del multiculturalismo como política estatal. Resulta paradójico que estas perspectivas esencialistas y revictimizantes sean las que conduzcan al reconocimiento de la autoridad y al ejercicio de la autonomía de las sociedades indígenas (Hoyos, 2023).

Los cambios de fechas del evento llevaron a los colectivos indígenas a enfrentar dificultades durante la temporada de lluvias, cuando algunos materiales escasean debido al desbordamiento de los ríos, lo que complicó el acceso a la pintura de greda de barro, entre otros. Además, las lluvias prolongaron el tiempo de secado de materiales esenciales como la madera y la tela de corteza de árbol, utilizados por el colectivo Capikuvimeta en la elaboración de sus pinturas. La falta de comunicación llevó a la administración a cuestionar el ritmo de trabajo de los indígenas y sugerir cambios en los materiales, sobreponiendo la eficiencia industrial a los procesos naturales. Esta perspectiva distanció el mundo de la naturaleza de los procesos materiales indígenas.

Por otro lado, la solicitud de individualizar las propuestas de los colectivos indígenas ignoró su naturaleza comunitaria. Esto recuerda la exposición «Magiciens de la Terre» (1989), presentada en el Centro Georges Pompidou y la Grande Halle de la Villette, en París, criticada por imponer valores individualistas a creadores en contextos de comunidad, limitando su agencia y su expresión a un espacio de «magia» reservado para ellos, bajo la autoría de una sola persona, reduciendo así sus propias narrativas.

También se ha señalado que la exposición en París impuso valores neoliberales al introducir al mercado del arte prácticas que hasta entonces no eran regidas por principios comerciales, ofreciéndolas al mercado occidental como productos estéticos. Aunque difiero de considerar la venta como un factor intransigente o innecesario para las comunidades indígenas, es un hecho que los eventos artísticos occidentales de gran formato se constituyen desde la lógica capitalista, imponiendo sus normas sobre quienes participen en ellos.

En el 46SNA, los colectivos indígenas introdujeron de manera imprevista sus arraigadas prácticas de intercambio, heredadas desde la América antigua, donde los aborígenes empleaban el intercambio a media y larga distancia, principalmente a través de objetos como collares, piezas de orfebrería, hojas de coca y tabaco. Hoy en día, algunas comunidades indígenas continúan esta tradición, ya sea en ceremonias donde se comparten alimentos y bebidas, o en la vida diaria mediante la venta de sus productos artesanales. En el 46SNA, esta práctica cobró vida cuando los colectivos indígenas buscaron vender piezas y objetos durante la exposición, a pesar de que esta no había sido concebida con fines comerciales.

Algunos colectivos solicitaron disponer collares a la venta frente a sus obras, imitando los espacios comerciales de artesanía y turismo, mientras que otros ofrecieron pequeñas tallas de madera alrededor de su instalación. Además, las bolsas de mambe y mañoco[7] que formaban parte de una obra comenzaron a circular comercialmente debido a la demanda de los visitantes, a la cual la líder del colectivo accedió. Estas acciones provocaron reacciones por parte del mundo administrativo, reiterando que en el mundo del arte no existe espacio para la comprensión hacia otras dimensiones de la vida indígena.

Otro hecho imprevisible surgió cuando un colectivo sugirió retirar los objetos de su «trabajo» después de inaugurada la exposición. Se asumió que con «trabajo» se referían a las hierbas y brebajes dispuestos sobre una mesa como parte de su obra. Sin embargo, sin titubear, los miembros del colectivo retiraron tanto las piezas textiles de la pared como otros objetos dispuestos en su instalación. Esto plantea la cuestión de la brecha entre la percepción occidental y no occidental de los objetos y su significado, evocando las reflexiones de Luis Guillermo Vasco (2016), quien señala que lo que los antropólogos llaman «ritual», en las sociedades donde se practica se denomina «trabajo». Cuando los indígenas sugirieron retirar los elementos de su «trabajo» se referían a retirarlo todo, ya que sus piezas, admiradas desde una perspectiva estética y asociadas con lo ritual, en realidad son «algo de su vida material, transformadora del mundo y no de su espiritualidad» (Vasco, 2016, p. 4). Vasco relaciona esto con las ideas de Marx y Engels, recordando que lo que define al ser humano es el trabajo.

Silenciamientos en la historia del arte en Colombia

Hacia finales del siglo XIX, en Colombia surgieron debates alrededor de las nociones de artesanía, arte precolombino, antigüedades nativas y arte primitivo, acompañados de dudas sobre la capacidad estética de los indígenas. En este contexto, Alberto Urdaneta, comandante del ejército y también artista, gestor y escritor, fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1886. En su discurso inaugural, destacó la llegada de la civilización española a América como el inicio de la historia del arte en Colombia, desechando los adelantos alcanzados por los Chibcha, que señaló como primitivos, toscos e imperfectos (Urdaneta, 1887). Así, se instauró en el país la enseñanza del arte académico, con un sistema pedagógico decimonónico que se mantuvo vigente durante cien años, hasta las reformas de 1986, a partir de las cuales se adoptó un sistema pedagógico contemporáneo (Rojas-Sotelo, 2022).

Tanto el discurso artístico como el etnológico contribuyeron a las categorías de «arte occidental», y «arte indígena» o «etnográfico». Mientras el primero estableció una economía de la visualidad que clasificaba los objetos del pasado y producía nuevos objetos destinados a insertar a Colombia en el panorama de las «naciones civilizadas» (Eraso, 2019), el segundo planteaba interrogantes sobre los nuevos museos etnográficos. Como resultado, las prácticas materiales de los indígenas quedaron asignadas exclusivamente al campo de la antropología.

El año 1940 fue un momento coyuntural en la historia del arte en Colombia, caracterizado por tensiones y contrastes entre los ideales políticos del Partido Conservador, los Liberales y los artistas

7 El mambe es una preparación de hojas de coca molidas con ceniza vegetal y es parte de prácticas tradicionales de varias comunidades indígenas colombianas. Por otro lado, el mañoco se prepara a partir de la yuca, que se pela, ralla y exprime para eliminar el ácido cianhídrico. Luego se seca y tuesta para obtener una harina, que es un alimento fundamental en la dieta de diversas comunidades indígenas en la Amazonia y la Orinoquia.

del grupo conocido como Bachué. El 18 de mayo, el inmigrante ucraniano de origen judío Juan Friede inauguró la primera galería de arte en Colombia. En este espacio, se destacaron pintores y escultores del grupo Bachué,[8] un movimiento artístico indigenista surgido en 1930, cuyo objetivo era romper con la tradición moderna a través de un pensamiento nacionalista que exploraba el valor del pasado aborigen y el trabajo rural (Rojas-Sotelo, 2022). En la galería de Friede también se llevaban a cabo tertulias a las que asistieron prominentes etnólogos vinculados al proyecto del Instituto Indigenista Colombiano, que adoptaba una postura socialista frente a la situación de los pueblos indígenas en el país (Rueda Enciso, 2017).

Ese mismo año, en octubre, Jorge Eliécer Gaitán,[9] en su cargo de ministro de Educación, inauguró el «Primer Salón Nacional de Artistas», entonces llamado «Salón Anual de Artistas», en la Biblioteca Nacional en Bogotá. En su discurso inaugural, resaltó la importancia de la «intervención del pueblo en este episodio cultural [...] [como] juez de conciencia que tiene que decidir, en última instancia, si hay o no, un arte propio [...] para su instintiva sabiduría habrá tantas personalidades como tipos de arte y que para su juicio definitivo desaparecerá el denominador común» (Gaitán, 1940).

Fue también en 1940 cuando el conservador Laureano Gómez ordenó el cierre de la exposición de Débora Arango, que se encontraba en el Teatro Colón de Bogotá, argumentando que sus desnudos eran inmorales, enfermos y degenerados. Gómez, quien había sido embajador en Alemania a finales de la década de 1930, adoptaba fórmulas del nazismo hacia los artistas del grupo Bachué, calificando su arte de «degenerado» en artículos publicados en la *Revista Colombiana*, que era de su propiedad. Relacionaba las formas estéticas indigenistas y nacionalistas con corrientes como el marxismo y el comunismo mexicano de los muralistas. A las poblaciones indígenas les atribuía malicia, insignificancia y derrotismo, señalándolas como embriagadas con la melancolía de sus páramos y bosques (Rojas-Sotelo, 2022).

Cuando la crítica de arte argentina Marta Traba llegó a Colombia en 1954, alineada con la nueva hegemonía estadounidense de un arte apolítico, abstracto y comercial, relegó a los artistas comprometidos políticamente. Cada artista seleccionado por Traba buscaba vincular el arte colombiano con las corrientes del arte europeo y norteamericano, en lugar de mantener la conexión con el arte latinoamericano propuesta por los Bachué. Esta operación marcó un proceso de silenciamiento del movimiento artístico en Colombia durante el siglo XX (Rojas-Sotelo, 2022).

Sin embargo, estas acciones no se presentan como un debate sobre el pasado, sino como un acto político que se inserta en el presente. La censura y el silenciamiento de la vida cultural y artística en Colombia están presentes en la historia reciente del país, como ocurrió en 2002 durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, quien disolvió la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), la Orquesta Sinfónica de Colombia y la Banda Nacional, argumentando deficiencias administrativas y culturales en su funcionamiento. En 2018, el gobierno de Iván Duque promovió la denominada «economía naranja», que preveía la comercialización de toda actividad artística, siguiendo los modelos globales y tomando como referencia a Broadway. Durante este mandato, el río Magdalena, cuya cuenca abarca el 24% del territorio nacional y atraviesa once departamentos, fue objeto de proyectos políticos impulsados desde varias dependencias gubernamentales, lo que llevó a la creación del 46º Salón Nacional de Artistas como un evento artístico a gran escala a lo largo de su cuenca. Entonces, cuando cerraron las puertas al arte popular, a la vida indígena y a las formas de la naturaleza en el 46SNA, esto significó solo una manifestación más del hilo narrativo de segregación y censura hacia las formas de arte alternativas en Colombia.

8 Manifiesto Bachué titulado *Monografía del Bachué*: «Ya es hora de que le demos un adiós a Europa y enfoquemos toda nuestra atención hacia el trópico, porque sólo reencarnando el ayer, y defendiéndolo con un crudo nacionalismo, podremos salvarnos de la europeización que acabará por mediatizarnos y reducirnos a un vasallaje ignominioso» (Grupo Los Bachué, 1930).

9 Jorge Eliécer Gaitán fue un influyente líder político liberal y defensor de los derechos de los trabajadores en Colombia, cuyo asesinato en 1948 desencadenó un periodo de agitación conocido como «El Bogotazo», que marcó la historia política del país.

El mundo del arte desempeña un papel fundamental y tiene una tarea esencial en resistir estos embates. En tal sentido, se evidencia que aún persiste un vacío en cuanto al reconocimiento de lo popular dentro de las instituciones artísticas y en lo que la teoría institucional del arte puede o no considerar como arte legítimo. Esto se hace evidente con la exposición titulada «Sembrar la duda: Indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia», la cual conmemoró en 2023 el centenario del Banco de la República y se llevó a cabo en el Museo MAMU en Bogotá. La exposición buscó reconsiderar la representación indígena proponiendo indicios que generen múltiples lecturas, anacrónicas y no lineales, de obras de diversos periodos (Castañeda *et al*., 2023), presentando más de ochocientas piezas, de las cuales solo once autores indígenas son identificados como artistas propiamente dichos. Esta cifra excluye las colaboraciones entre artistas occidentales y artesanos o comunidades, las cuales se han vuelto cada vez más comunes como alianzas que validan objetos o prácticas de la vida indígena dentro del mundo del arte.

La exposición «Sembrar la duda» también reveló la exclusión a las artes populares por parte del mundo estatal, con la historia de Germán Arciniegas. En su libro *Los caballitos de Ráquira* (1936), Arciniegas expresaba su aprecio por las artes del barro, resaltando las tradiciones indígenas seculares y describiendo esta práctica como el despertar de «la llamada de la tierra» para los artistas del movimiento Bachué (Castañeda *et al*., 2023). Sin embargo, en 1941, cuando Arciniegas asumió el Ministerio de Educación, invitó al escultor vasco Jorge Oteiza para la creación de una escuela nacional de cerámica, que se estableció en la Universidad del Cauca, en Popayán. En otras palabras, aunque Arciniegas admiraba las artes populares del barro de Ráquira, una vez dentro del mundo estatal, privilegió al artista europeo como experto capacitado para enseñar cerámica a otros, ya fueran indígenas, campesinos o industriales.





Figura 5. Vistas de la exposición «Sembrar la duda: Indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia» (Museo de Arte Miguel Urrutia-MAMU, Bogotá, 2023-2024). A la izquierda: texto de exposición «Germán Arciniegas: la vanguardia del barro»; a la derecha: esculturas de Jorge Oteiza, Edgar Negret y urnas funerarias del alto Magdalena. Fotografía: autora.

Un arte del y para el pueblo, con derecho a cambiar

En el siglo XXI, el mundo del arte aún arraiga posturas que consideran las prácticas indígenas como vestigios del pasado o sobrevivientes de un mundo arcaico (Escobar, 2008). Esta percepción se manifestó en las críticas surgidas en torno a la participación de los colectivos indígenas en el 46SNA

por parte de otros artistas. Estas críticas no se centraban en las obras exhibidas ni en la curaduría de manera específica, y mucho menos involucraban algún diálogo con los colectivos indígenas para comprender sus procesos creativos o su propia perspectiva sobre su participación en el 46SNA. En su lugar, se hacían alusiones a lo artesanal, relegando las prácticas del mundo indígena a la invisibilidad dentro del contexto del arte contemporáneo.

Como respuesta, es fundamental destacar que las piezas creadas por los colectivos indígenas surgieron de sus propias vidas y realidades, las cuales a veces se expresan en técnicas o medios que algunos llaman «ancestrales», pero que en realidad son prácticas desarrolladas a partir de una relación de correspondencia con otros organismos de la naturaleza. Por lo tanto, las obras presentadas en la sala de exposición por parte de estos colectivos reconocen y defienden las necesidades y derechos de los indígenas de cambiar, innovar y generar nuevos discursos. Esto es a lo que se refiere el teórico Ticio Escobar al hablar del «arte de y para el pueblo» (2008, p. 162), a la vez que evoca las intenciones populares de Jorge Eliécer Gaitán al resaltar la importancia de la intervención del pueblo en el Salón Nacional de Artistas.

Las críticas también incluyeron parodias que enfocaban algunas obras, cuestionando su condición como arte. Esto fue evidente con la instalación del colectivo Kurripako Baniwa, titulada *Lisheka lieje mapachika ñapirrikuli* [Artes mágicas del huérfano] (2022), que presentaba cinco esculturas que eran trampas de pesca dispuestas en el suelo de la sala de exposición, junto con piezas más pequeñas suspendidas del techo. Este episodio evoca el debate surgido en la exposición «ART/artifact: African Art in Anthropology Collections» (1988), curada por Susan Vogel. En esta muestra, dividida en varias salas temáticas conforme a la concepción histórica del arte africano desde una perspectiva occidental, la curadora estratégicamente ubicó una red de caza zande en la entrada de la sala titulada «Galería de Arte Contemporáneo», desafiando las nociones convencionales sobre los objetos nativos y su valor como objeto de estudio. Este ejercicio resaltó una perspectiva más amplia sobre cómo el mundo del arte categoriza y etiqueta las obras de arte.

Inspirado en el ejercicio curatorial de «ART/artifact», Alfred Gell (1999) escribió el ensayo «La red de Vogel: Trampas como obras de arte y obras de arte como trampas», que indaga en las teorías interpretativas e institucionales del arte, y cuestiona cuándo un objeto manufacturado se convierte en una «obra de arte» o es un simple «artefacto». Gell sostiene que la acción de Vogel rompió la asociación entre el arte africano y el «primitivismo» del arte moderno, revelando la grandeza oscurecida en la red zande, «oscurecida por los cánones perjudiciales del gusto asociado al colonialismo» (Gell, 2006, p. 193). El autor sugiere redefinir las obras de arte como objetos o representaciones que encarnan intenciones complejas, incluyendo las trampas para animales exhibidas como arte, las cuales incorporan ideas complejas e intenciones vinculadas con la relación entre humanos y animales (Gell, 2006).

La obra del colectivo Kurripako Baniwa contrasta con la red de Vogel en el sentido de que aquí son los propios hacedores quienes comparten elementos de su vida cotidiana utilizando la curaduría como medio. La obra de los Baniwa invita a reflexionar sobre cómo los ejercicios curatoriales pueden exponer ideas e intenciones complejas entre animales, humanos y otros organismos, a través de las prácticas materiales de algunas comunidades indígenas de la Amazonia. Además, las trampas de pesca exhiben patrones de ritmo, proporción y maestría en el uso de materiales que podrían asociarse con una concepción estética de la vida occidental. Los animales son atraídos por objetos instalados en los ríos y la tierra, cuya elaboración requiere conocimiento, cuidado y ritmo; las trampas se integran al paisaje de ríos, selvas y bosques, a la vez que se destacan de forma llamativa ante los ojos de los animales, pero también de los humanos. Esto sugiere que selvas, bosques, montañas, piedras y ríos son entornos propicios para adquirir conocimiento a través de prácticas estéticas, y entonces lo curatorial es un espacio para reflexionar desde este conocimiento a través del arte como lenguaje común.



Figura 6. Colectivo Kurripako Baniwa: Marcos Dagama González y Mariela Rodríguez Ponare, *Lisheka lieje mapachika ñapirrikuli* (Artes mágicos del huérfano), 2022. Talla madera, bejuco, chonta de urracas, veradas, moriche y peraman, dimensiones variables. En la exposición «De selvas, mitos y canoas: un viaje por el arte de la tierra» (Centro Cultural Gabriel García Márquez, 2022). Fotografía: Camila Malaver Garzón. Cortesía: Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de Colombia.



Vale la pena reconocer que la exposición «De selvas, mitos y canoas» no logró por sí sola manifestar la vida «Arte y Naturaleza» que emerge de las prácticas materiales indígenas de la Orinoquia y la Amazonia. Esto se debe en parte a las tensiones entre diferentes mundos, y al papel que la curaduría tuvo que asumir, como mediadora entre el mundo administrativo y el indígena, que la llevó a abandonar en cierta medida la tarea curatorial, lo que terminó por minar las experiencias estéticas de la vida y por solapar el papel del mundo de la naturaleza, el cual suele quedar relegado en medio de tensiones. Sin embargo, lo curatorial, entendido como un proceso que va más allá de la mera exposición de arte, logró tener la experiencia «Arte y Naturaleza» no gracias al mundo del arte, sino al mundo de la vida indígena, que generosamente permitió que el arte formara parte de ella. Entonces, la exposición, con sus repercusiones en términos de ideas, producción, circulación y comercialización, puede servir como punto de partida para un tránsito desde las prácticas indígenas, artísticas, curatoriales, de gestión cultural e incluso ambientales y ecológicas, hacia formas de ser, hacer y crear desde los múltiples mundos que cohabitan la tierra. Este tránsito, por supuesto, incluye las fricciones y tensiones que se producen entre los diversos mundos donde el arte puede fungir como lenguaje para el entendimiento común. Por tanto, es fundamental reflexionar sobre las prácticas del arte contemporáneo en Colombia y específicamente sobre el Salón Nacional de Artistas, que para muchos ha sido y continúa siendo un termómetro del arte en el país (González, 1990).

Por un tránsito hacia el habitar-se la tierra

El aumento del interés de los artistas contemporáneos en temas como los alimentos, las prácticas de cuidado, la relación con la naturaleza y la coexistencia entre humanos y no humanos ha sido evidente en los últimos años. Paralelamente, aunque el arte en Colombia ha mantenido un interés por lo político durante décadas, estos temas han sido intrínsecos en la vida de indígenas, campesinos y afrodescendientes durante siglos, pues estos grupos han experimentado las complejidades sociales que los artistas contemporáneos han intentado conceptualizar, en su mayoría desde lo simbólico.

Entonces, ¿por qué limitarnos a lo simbólico en lugar de adentrarnos en lo real? ¿Por qué conformarnos con la comodidad de lo artístico en lugar de comprender la vida misma? ¿Por qué seguir aferrados a la imposición del mundo-uno centralista cuando existe el pluriverso, donde podemos encontrar soluciones más satisfactorias a las urgencias del presente? ¿Puede lo curatorial ser un vehículo para un tránsito onto-estético-político hacia el habitar-se la tierra? Es hora de volver a la vida.

Para lograr esto, en primer lugar, es necesario ir más allá de entender el arte o la cultura como meras estructuras simbólicas, y abrir las puertas a un enfoque que comprenda la cultura desde la diferencia radical (Escobar, 2014), es decir, desde la vida. Esta diferencia radical cuestiona los dualismos habituales, como modernidad/tradición, dominados/dominadores, útil/bello, arte/artesanía, forma/contenido, estético/artístico; y en su lugar utiliza términos como cosmovisión, comunidad, territorios, tierra, saberes, buen vivir, vivir sabroso, entre otros, que «amplían la noción de cultura más allá de una estructura simbólica» (Escobar, 2014, p. 17). Por lo tanto, no es relevante cuestionar si las piezas exhibidas por los colectivos indígenas en el 46SNA son artefactos ordinarios, artesanías u obras de arte, ya que lo que debemos aprender de sus piezas es la capacidad de reconciliar estos dualismos coloniales, que sintetizan gracias a sus cosmovisiones y prácticas materiales.

Mientras que las iniciativas multiculturalistas del mundo centralista buscan desmantelar lo colectivo y lo territorial, los indígenas, con sus vidas mismas y sus prácticas materiales, continúan defendiendo lo que Arturo Escobar llama «los muchos mundos que habitan el planeta» (2014, p. 77), citando al movimiento zapatista: «se trata de luchas por un mundo en el que quepan muchos mundos; o sea, luchas por la defensa del pluriverso» (p. 77).

En este sentido, lo curatorial debe ser comprendido, por un lado, como político e intercultural, y por otro, debe estar abierto a transformarse a partir de la vida en los diversos mundos. Esto implica ser capaz de combinar el interés por el arte, las teorías y los conceptos, con un conocimiento corporal, de la tierra y experiencial. Desde lo curatorial, se debe llegar a vivir y comprender, e incluso teorizar y conceptualizar, la experiencia de trabajar junto con la materia de la naturaleza en los territorios. Porque estas relaciones íntimas, primordiales y simbióticas de la producción estético-material indígena no solo son haceres, sino también saberes-haceres, es decir, formas de conocimiento. En otras palabras, se trata de un tránsito epistemológico y ontológico, desde lo estético y lo político hacia el habitar-se la tierra (Noguera, 2021).

Desde el arte contemporáneo, es igualmente importante considerar cómo contribuir a la mitigación o adaptación al cambio climático, al cuidado de la biodiversidad, a la conexión con la naturaleza, a la relación entre humanos y no humanos, a la construcción de paz y a otros espacios relacionales donde la naturaleza sea reconocida como sujeto de derecho. En este sentido, las prácticas materiales indígenas abren la posibilidad de tomar conciencia sobre los

materiales empleados en las obras, lo que permite explorar su origen, su crecimiento y su uso sostenible.[10] Por ello, los indígenas, campesinos y afrodescendientes sitúan la diversidad en el centro del debate en la ecología política y la economía ecológica, ya que poseen conocimientos esenciales para la vida bajo principios de sostenibilidad, que, con las tecnologías simbióticas de estas comunidades con la tierra, han sido la base del surgimiento de la bioeconomía, la comunalización de la tierra y el manejo colectivo de recursos naturales.

Al reconocer los cuerpos de la naturaleza como sujetos de derecho, también se pueden considerar como cuerpos vivos y pensantes (Kohn, 2021) tanto en las ciencias como en las artes, en Latinoamérica y a escala global. De este modo, las selvas, los bosques, las montañas, las piedras y los ríos proporcionan contextos propicios para acceder al conocimiento y comprender la realidad a través del arte; la realidad de los territorios, de la vida de las comunidades, los organismos naturales, la naturaleza como recurso y los conflictos políticos, así como los procesos de paz y reconciliación. Es fundamental reconocer y experimentar estas realidades, ya que nos pertenecen. A partir de ellas, del hacer junto con la tierra, podemos abandonar los estándares del multiculturalismo neoliberal, que obedecen a un pluralismo global del mundo-uno centralista, y que a la vez corrompen el carácter comunitario, la solidaridad, las relaciones entre humanos y no humanos, el cuidado del medio ambiente, entre otros aspectos.

Desde la academia, el mundo del arte, los estudios ambientales y la esfera política, es crucial abrir espacios y diseñar herramientas que permitan vivir, crear y actuar desde diversas formas de vida. Entonces, las teorías sobre la vida surgirán cuando los conocimientos locales o saberes-haceres se integren de manera horizontal con los occidentales y académicos. Es urgente que el arte y otros campos del conocimiento adopten una apertura intercultural, inter y transdisciplinaria con atención e interés en los diversos mundos de la vida. Es fundamental que artistas, curadores y gestores culturales participen de manera activa y dirigida hacia un tránsito onto-estético-político (Noguera, 2021) desde las realidades sociales y políticas del Sur Global.

Es hora de que el mundo del arte salga de la academia, los museos y las galerías, y se integre con el mundo de la vida, con la naturaleza, los ríos y los bosques. Es hora de romper las ataduras del colonialismo que han encerrado al arte en las instituciones occidentales, eclipsando las prácticas materiales arraigadas en la tierra, las cuales ahora es urgente recordar, reconocer y revalorar. Por esta razón, resulta imperativo replantear los eventos artísticos a gran escala, como el Salón Nacional de Artistas, para que se conviertan en espacios de intercambio y conexión con las cuencas, las cadenas montañosas, los bosques y las fronteras. Solo así, como menciona Aníbal Quijano, podremos «dejar de ser lo que no somos» (2014, p. 828). **post(s)**

10 Después de la exposición en Bogotá, hemos iniciado otros proyectos colaborativos desde las prácticas materiales indígenas, con enfoque en la biodiversidad, las economías locales y la soberanía alimentaria. Uno de ellos es el proyecto de investigación-acción participativa titulado «La palma de moriche: nuevas economías socioambientales para las mujeres del resguardo Wacoyo, Puerto Gaitán, Meta». Este proyecto busca promover nuevas formas de conservación, comunicación y cuidado con la palma de moriche, materia con la que las mujeres sikuani trabajan para elaborar sus piezas.

Referencias

Andrade, X. (2017). Inscripción, desinscripción, intrusión: La etnografía como práctica curatorial. En *Arte y antropología: Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Fondo Editorial de la PUCP.

Andrade, X., y Elhaik, T. (2018). Antropología de la imagen: Una introducción. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*. https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.01

Constitución política de la República de Colombia de 1991.

Castañeda, S., Petit, J., y Wills Londoño, M. (2023). *Sembrar la duda: Indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia | La Red Cultural del Banco de la República*. https://www.banrepcultural.org/exposiciones/sembrar-la-duda

Dagama, M., y Rodríguez, M. (2022). *Colectivo Kurripako Baniwa, Lisheka lieje mapachika ñapirrikuli (Artes mágicos del huérfano)*. https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/participantes/colectivo-kurripaco-baniwa/

Elhaik, T., y Marcus, G. E. (2012). Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: Una Conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus. *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, *16*(42), 89-104. http://hdl.handle.net/10469/3506

Eraso, M. (2019). ¿Arte precolombino? Raza, estética y evolucionismo en Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, *5*, 103-126. https://doi.org/10.25025/hart05.2019.06

Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre el desarrollo territorial y diferencia* (1ª ed). Ediciones UNAULA.

Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular* (2ª ed.). Metales Pesados Ediciones.

Gaitán, J. E. (1940). Primer Salón Anual de Artistas Colombianos. *El Tiempo*.

Gell, A. (2006). Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. En E. Hirsch (ed.), *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams* (Vol. 67, pp. 187-214). Berg.

González, B. (1990). *El termómetro infalible. En 50 años: Salón Nacional de Artistas, XXVII-XXXIII*. Colcultura.

Grupo Los Bachué. (1930). Monografía del Bachué. *El Tiempo*.

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno* (Primera edición en español). consonni.

Hoyos, J. F. (2023). «El desplome de lo igual es irreversible». La emergencia del enfoque diferencial étnico en Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, *59*(1). https://doi.org/10.22380/2539472X.2415

Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Routledge.

———. (2012). Hacia una ecología de los materiales [Toward an Ecology of Materials] (A. Laguens, trad.). *Annual Review of Anthropology*, *41*(427-442). https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-081309-145920

———. (2022). *Correspondencias: Cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra* (X. Gaillard Pla, trad.). Editorial Gedisa, S.A.

Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques: Hacia una antropología más allá de lo humano* (M. Cuéllar Gempeler y B. A. Sánchez, trads.). Abya-Yala.

Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica 1* (2ª ed). Conaculta / Fonca / Siglo Veintiuno Editores.

Mauss, M., Martín-Retortillo, T. R. de, y Lévi-Strauss, C. (1979). *Sociología y antropología*. Tecnos.

Montalvo-Senior, M. C. (2022). *De selvas, mitos y canoas: Un viaje por el arte de la tierra, 46 Salón Nacional de Artistas «Inaudito Magdalena»*. https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/exposiciones-y-proyectos/beca-arte-y-naturaleza/de-selvas-mitos-y-canoas-un-viaje-por-el-arte-de-la-tierra/

Noguera, A. P. (2021). Geo-ético-poéticas onto-coreo-gráficas emergentes de los habitares sures: Una propuesta ética emergente del pensamiento ambiental sur. *Gestión y Ambiente*, *24*. https://doi.org/10.15446/ga.v24nsupl1.92379

Noguera, A. P., Ramírez, L., y Echeverri, S. M. (2020). Métodoestesis: Los caminos del sentir en los saberes de la tierra una aventura geo-epistémica en clave sur. *RIAA*, *11* (Extra 3), 3.

Ochoa Gautier, A. M. (2003). *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre las políticas culturales*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

Pérez, Ó. (2022). *Óscar Pérez, Mural: Ora ajucgre na (Mi selva)*. https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/participantes/oscar-perez/

Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, 777-832.

Ramírez, M. C. (1996). Beyond 'the Fantastic': Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art. En *Beyond the fantastic: Contemporary art criticism from Latin America* (pp. 229-246). The Institute of International Visual Arts / The MIT Press.

Rojas-Sotelo, M. (2022). Iconoclastia, justicia indígena, historia y memoria. Actos de fabulación y soberanía. *Estudios Artísticos*, *8*(12). https://doi.org/10.14483/25009311.18012

Rueda Enciso, J. E. (2017). *Juan Friede (1901-1990): Investigador de los indígenas y de la historia de Colombia | La Red Cultural del Banco de la República*. https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-14/juan-friede-1901-1990

Segato, R. L. (2002). Identidades políticas / Alteridades históricas una crítica a las certezas del pluralismo global. *RUNA, archivo para las ciencias del hombre*, *23*(1). https://doi.org/10.34096/runa.v23i1.1304

Urdaneta, A. (1887, febrero 15). Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes. *Papel Periódico Ilustrado*, 224.

Vasco, L. G. (2002). En busca de una vía metodológica. En *Entre selva y el páramo. Viviendo y pensando la lucha india.* Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.

Vasco, L. G. (2016). *Desechar los conceptos de la vida*. Universidad Javeriana, Bogotá.

ESCUCHAR UN RUMOR: ETNOGRAFÍA, ARQUEOLOGÍA Y PARTICIPACIÓN

Manuel Kingman Goetschel

Manuel Kingman Goetschel, artista visual, investigador y docente. Profesor de la Carrera de Artes Visuales en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), docente y coordinador de la Maestría en Artes y Educación de la PUCE. Correo electrónico: makingman@puce.edu.ec

- Ph. D. (c) en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolivar, Ecuador.
- Máster en Antropología Visual por FLACSO, Ecuador.

Resumen

Este ensayo reflexiona sobre la exposición *Rumor* de la artista y antropóloga ecuatoriana Pamela Cevallos. En un recorrido por las salas, analiza los conceptos, metodologías y propuestas artísticas de la muestra, que trata sobre la relación de la comunidad artesanal de La Pila con objetos precolombinos. La artista cuestiona la autoridad de la Arqueología y sus relatos fundacionales, y plantea una mirada crítica a los procesos coloniales y extractivos en la investigación científica. Este ensayo se enfoca en el carácter participativo y dialógico de la muestra, su relación con la antropología y la generación de dispositivos etnográficos experimentales.

Palabras clave

arte y antropología, arqueología, arte contemporáneo, participación, estética decolonial

Listening a *Rumor*: etnography, archeology, and participation

Abstract

This essay reflects on the exhibition *Rumor* by Ecuadorian artist and anthropologist Pamela Cevallos. In a tour through the galleries, it analyzes the concepts, methodologies and artistic proposals of the show, which addresses the relationship of the artisan community of La Pila with pre-Columbian objects. The artist questions the authority of archaeology and its foundational narratives and poses a critical look at the colonial and extractive processes of scientific research. This essay focuses on the participatory and dialogic nature of the exhibition, its relationship with anthropology and the generation of experimental ethnographic devices.

Keywords

art and anthropology, archaeology, contemporary art, participation, decolonial aesthetics

Fecha de envío: 14/08/2022
Fecha de aceptación: 05/03/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3079
Cómo citar: Kingman, M. (2024). Escuchar un *Rumor*: etnografía, arqueología y participación. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 104-123). Quito: USFQ PRESS.



Introducción

En este ensayo me acerco a la exposición *Rumor* de la artista y antropóloga Pamela Cevallos, muestra que tuvo lugar en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador entre el 18 de abril y el 2 de junio de 2023[1] y fue curada por Malena Bedoya. En este texto, por un lado, reflexiono sobre la postura decolonial presente en la propuesta. Por otro, abordo la correlación entre Arte y Antropología en el contexto de la exhibición. Finalmente, me propongo comprender las modalidades de participación que la muestra —concebida como una plataforma o un dispositivo etnográfico experimental— posibilita.

Mi interés en la exposición se vincula con una investigación más amplia que aborda la correlación entre prácticas artísticas y cultura popular en el Ecuador, investigación en que ubico distintos tipos de relación, como la representación, la apropiación y la participación.[2] Desde el punto de vista metodológico, el texto fue construido en primera instancia por el acercamiento a la exposición en calidad de público, y en segundo lugar, a través de la participación en varias actividades paralelas al proyecto expositivo, como talleres, visitas guiadas y ferias artesanales. La entrevista realizada a Pamela Cevallos permitió ubicar los procesos de investigación, de creación artística y las diversas formas de relacionamiento de la artista con la comunidad de La Pila.[3] Hay que tener en cuenta que Pamela Cevallos concibe la exposición *Rumor* y otros proyectos como procesos artísticos/etnográficos a partir de los cuales se generan varios productos, como exposiciones, museos, propuestas artísticas y textos. En ese sentido, este ensayo es una interpretación que complementa otras aproximaciones al trabajo de Cevallos (entre ellas, las generadas por su propia mirada) y la importancia de sus proyectos para el cuestionamiento de la noción de patrimonio y los relatos nacionales sobre el pasado prehispánico (Kronfle, 2014; Cevallos y Bedoya, 2019; Cevallos, 2023).

Conectar las prácticas, las metodologías, los saberes y los significados que confluyen en la exposición *Rumor* es complejo. El uso de ciertas palabras y frases clave puede dar cuenta del entramado presente en esta propuesta: estética decolonial, cuestionamiento de la autoridad arqueológica, arte y antropología, impugnación de la distinción entre arte y artesanía, conocimientos actuales y saberes ancestrales, dispositivos etnográficos experimentales, participación, estéticas dialógicas, interculturalidad, interrelaciones entre la ciudad y el campo, crítica institucional y disciplinar, podrían ser algunos términos para abordar las diversas dimensiones de la muestra. Hay que tener en cuenta que la exposición convocó a un amplio colectivo intergeneracional de artistas e investigadorxs[4] que habitan entre la ciudad de Quito y La Pila, por lo cual generó una «comunidad provisional nucleada por un proyecto» (Kester, 2004).

El proyecto *Rumor*, al igual que otras propuestas de Pamela Cevallos, tiene una postura descolonizadora. La decolonialidad, relacionada con la teoría y la práctica (o con el pensar y el hacer), es

1 Esta exposición fue posible mediante la convocatoria Mycelium para Investigación Creación Artística de la Dirección de Investigaciones de la PUCE.

2 En el año 2012 publiqué el libro *Arte contemporáneo y cultura popular: El caso de Quito* (FLACSO, 2012). Ahora me encuentro elaborando la investigación doctoral para la Universidad Andina Simón Bolívar titulada: «Arte y cultura popular en el Ecuador: entre la representación, la apropiación y la participación».

3 He mirado con interés muchos de los procesos de trabajo que Pamela Cevallos realiza desde 2015, pero es la primera vez que me animo a escribir sobre su obra. También he colaborado con ella en algunos proyectos investigativos y académicos.

4 Los y las artistas participantes fueron: Ana Mercedes García, Ángel Gómez, Arlyn Acosta, Consuelo Mezones, Daniel Mezones, Eddie Véliz, Gema Quijije, Genaro López, Guillermo Quijije, Javier Rivera, Jeskiana García, Manuel Quijije, María Inés González del Real, Mathias Bermello, Nebraska Flores, Oscar Enríquez, Pamela Cevallos, Paula Toscano y Wesley Aristega. El acompañamiento curatorial lo realizó la historiadora Malena Bedoya, que ha colaborado con Cevallos en varios proyectos previos.

enunciada por el grupo modernidad/colonialidad, conformado por teóricos latinoamericanos de la talla de Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Catherine Walsh y Walter Mignolo (Quijano, 2014; Mignolo, 2009). Considero que este concepto es un marco de referencia para comprender muchas prácticas artísticas latinoamericanas que se fundamentan en el cuestionamiento de la colonialidad, entendida como la persistencia de prácticas, clasificaciones y formas de generación de conocimiento coloniales. Según Quijano, la matriz colonial del poder se origina en los procesos de colonización suscitados en la conquista y expoliación de América y otros espacios geográficos, pero sus consecuencias tienen efectos hasta el presente. Si hay una colonialidad, la descolonización implicaría la identificación y ruptura de esa matriz colonial del poder. Para el caso del arte, el cuestionamiento a la colonialidad se comprende como una *aiesthesis* decolonial, que para Mignolo (2012) y Tlostanova (2012) implica liberar a la *aiesthesis* (forma de percibir el mundo) de la estética occidental. Para los autores, la noción de lo estético es problemática ya que se concentra en la exaltación de la belleza, por un lado, y por otro en la descalificación e invisibilización de estéticas y expresiones artísticas otras, aquellas que no entran dentro de los cánones occidentales. En ese sentido, las estéticas occidentales, a la par que niegan la diversidad de estéticas y saberes, se enuncian como universales.

En 2010 se realizó la exposición *Estéticas Decoloniales*, curada por Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo, muestra que coloca el debate sobre la decolonialidad en el arte.[5] Ahora bien, aparte de esta exposición hay muchas propuestas artísticas que han cuestionado el colonialismo. A continuación, quiero referirme a las propuestas de artistas latinoamericanos que critican los procesos de apropiación, patrimonialización y coleccionamiento de las culturas y civilizaciones prehispánicas, y cuestionan los relatos museísticos, nacionales y eurocéntricos. En el caso del Ecuador, la obra *Mapas, Arquitecturas e Inquisiciones* (1992), de Pablo Barriga, constituye una propuesta decolonial desde el conceptualismo: Barriga junta varios elementos y los tensiona, como por ejemplo herramientas de tortura y mapamundis, y en estas representaciones geográficas que evidencian la ficción del descubrimiento de América el artista interviene con dibujos del cronista indígena Guamán Poma de Ayala (Cevallos, Kingman y Barriga, 2017). La serie también cuestionó los límites y ficciones de la nación con la representación de los mapas imaginarios que configuran los límites de la nación. El proyecto *Indios Medievales* (2008), del artista ecuatoriano Tomás Ochoa, también es un ejemplo interesante de crítica de la colonialidad: el artista yuxtapone grabados de Theodor De Bry que representan a los pobladores americanos y a su supuesto canibalismo, con rasgos marcadamente europeos; por otro lado, coloca representaciones racializadas de indígenas capturadas en el siglo XIX, y finalmente fotografías de migrantes ecuatorianos que trabajan en el área de servicios en España. Además, la serie contiene un video en el que se reproduce como *tableau vivant* los grabados de De Bry; en esta pieza, los «indios» son representados por migrantes ecuatorianos en Madrid. Joaquín Barriendos identifica que la propuesta de Ochoa es «un dispositivo etnográfico-decolonial a través del cual se pone a flote el peso retórico y performático de aquellos documentos e imágenes-archivo que dan forma a la economía visual sobre el Nuevo Mundo y a la geopolítica laboral del espacio cultural eurolatinoamericano» (2009).

A continuación, quisiera referirme a tres artistas cuyas prácticas tienen un componente decolonial y que, al concentrarse en las formas de apropiación, colección y exhibición de los objetos e imágenes del pasado prehispánico, dialogan directamente con la propuesta de Pamela Cevallos. En primer lugar, voy a referirme a la artista colombiana Gala Porras-Kim, quien trabaja sobre cómo los objetos y los materiales del pasado son reorganizados en las colecciones; por ejemplo, la

5 La muestra contó con la participación de artistas indígenas y mestizos de Latinoamérica, pero también con la presencia de artistas de Europa del Este y latinos en Estados Unidos.

artista se pregunta qué sucede cuando un objeto es extraído de su lugar de origen y colocado en un museo (Porras-Kim, 2023). En su proyecto *Entre lapsos de historias* (2023), la artista trabaja sobre cómo los artefactos culturales existen en los museos luego de los procesos de catalogación e institucionalización. Dentro de esa exposición, la obra *Precipitación para un paisaje árido* investiga sobre un cenote sagrado de Chichén Itzá en Mérida-México. Según lo relata la curadora Virginia Roy, el cónsul de Estados Unidos compró la hacienda donde estaba el cenote en 1901 y lo dragó para sacar miles de objetos que eran ofrendados al dios de la lluvia. Estos objetos se desplazaron y se llevaron a varias colecciones de Estados Unidos. Porras-Kim representó en dibujo esos objetos saqueados como una forma de cuestionar los procesos de expoliación y mostrar la relación que tenemos con los objetos prehispánicos en los marcos institucionales (Roy, 2023).

En segundo lugar, están las investigaciones artísticas de la peruana-española Sandra Gamarra, artista que trabaja en torno a las representaciones del pasado y evidencia cómo estas se han naturalizado. A través de su obra, propone romper con el sentido común para mirar de manera crítica esas imágenes (Gamarra, 2021a). Una parte de su proyecto cuestiona el sistema de castas y las racializaciones e inferiorizaciones a los pueblos y nacionalidades indígenas y afroamericanos, tanto en la colonia como en la contemporaneidad, así como cuestiona la negación epistémica de las civilizaciones andinas. En una sección del proyecto *Buen Gobierno* (2021b), trabaja con objetos prehispánicos guardados en varias colecciones españolas, pero en vez de colocar las piezas, las representa con pintura dentro de las vitrinas; sin embargo, al visualizar la vitrina desde otro ángulo, desaparece el objeto y se observa solo la silueta del mismo, y detrás de cada pieza se muestran varias palabras: «Indio, igualado, rojo, cholo», que son las denominaciones peyorativas que persisten hacia los indígenas peruanos.

En tercer lugar, está la artista mexicana Aurora Noreña, quien propone estrategias artísticas similares a Cevallos: cuestiona la extracción de piezas prehispánicas de sus contextos de origen y el carácter colonialista presente en la consolidación de las colecciones. En la propuesta *Departamento de Objetos Resilientes* —trabajado en conjunto con Daniel Garza Usabiaga—, los artistas colocan un mueble con réplicas de los objetos robados a las comunidades y que son parte de una colección internacional llamada *Patterson*. La idea de los artistas no es reemplazar el objeto robado sino evidenciar el despojo colonial. Algo interesante en esta propuesta es que se desarrolla en los museos comunitarios de las zonas de donde los objetos fueron extraídos, y cuenta con la colaboración de artistas locales.[6]

Las propuestas artísticas mencionadas evidencian que en el contexto latinoamericano se presentan diversas búsquedas y propuestas que cuestionan la colonialidad y que se enuncian desde una opción decolonial. Considero que en esa línea también estaría el trabajo de Pamela Cevallos, quien revisa críticamente los procesos de apropiación, catalogación y puesta en valor del discurso arqueológico; y cuestiona la extracción colonial de los artefactos culturales prehispánicos, pero a la par da cuenta de las formas de apropiación contemporáneos de los objetos y sus diseños por parte de prácticas artesanales.

Hay que decir que el proyecto *Rumor* se enmarca en una relación de largo aliento entre Cevallos y la comunidad de La Pila, localizada en una parroquia rural en la provincia costera de Manabí, a una distancia de 420 kilómetros de Quito. La Pila es conocida por el trabajo artesanal en barro y la elaboración de réplicas de objetos prehispánicos. Como menciona Cevallos, ella llegó a esta

6 Se puede mirar este proyecto en la web de Noreña https://www.auroranorena.com/resilent-objects-department.

comunidad en 2015, «siguiendo un rumor» sobre las prácticas artesanales de manufactura de réplicas arqueológicas, mientras investigaba sobre la creación de los museos nacionales y cómo el coleccionismo estatal impactó en las comunidades y en sus vínculos culturales y económicos con el patrimonio arqueológico (Cevallos, 2023). En colaboración con esta comunidad, la artista ha realizado varios proyectos, entre los que se destaca la creación del Museo Histórico y Artesanal La Pila, en 2018, que buscó aportar a la memoria sobre el oficio y «dignificar el poder auténtico de la copia» (Andrade, 2022).[7] El trabajo de Cevallos con La Pila se ha fundamentado en su necesidad por revalorizar una práctica que ha perdido vigencia entre las generaciones más jóvenes y que inclusive ha llegado a ser criminalizada por políticas patrimonialistas. Por ello, en conjunto con los miembros de la comunidad e instituciones como el Centro Interamericano de Artes Populares (CIDAP) y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), ha aportado en la organización de talleres dictados por los propios artesanos a los jóvenes,[8] actividades que han contribuido a la visibilización y la valoración del oficio, y que han propiciado la organización y constitución de la Asociación para el Rescate de la Alfarería Ancestral «La Pila». Cevallos considera a esta asociación un proceso importante en la comunidad:

> […] todo el tiempo que yo estuve ahí había asociaciones no activas de artesanos y sumamente complejas porque hay muchísimas rivalidades entre ellos, la posibilidad de trabajar en asociación se veía muy distante. Con Gema Quijije pensamos esa idea y vimos que no necesariamente tenía que ser una asociación de artesanos o enfocada en la venta de artesanías, sino que podía ser una asociación que trabaje sobre el rescate de estos conocimientos que ellos tenían, […] es muy bonito ese proceso ya que se están activando desde otra posibilidad, no solo desde esas cosas que hacemos, sino también desde estos conocimientos que tenemos. (Cevallos, 2023b)

El situar la práctica artesanal como un saber va más allá de un discurso inclusivo o patrimonialista, tiene un sentido político en la acepción que Jacques Rancière otorga al término: como una ruptura en la división de lo sensible. En esa línea, Pamela Cevallos también propuso un cuestionamiento de la diferenciación entre artistas y artesanos, ya que tanto en los créditos de la hoja de sala de la exposición como en los boletines de prensa, todas y todos los participantes se reconocieron como artistas.

En este texto, me interesa problematizar elementos que considero claves en *Rumor*: en primer lugar, está la opción decolonial presente en la propuesta; en segundo lugar, un aspecto relevante radica en la relación entre arte y antropología; en tercer lugar se presenta el cuestionamiento del binario arte/artesanía; y finalmente, las posibilidades concretas de participación y colaboración generadas por un proyecto como *Rumor*, concebido como un dispositivo etnográfico experimental (Estalella y Sánchez Criado, 2018).

En el siguiente acápite, trataré los contenidos de la exposición, que en la práctica se constituyó como una propuesta participativa. La muestra tuvo el acompañamiento curatorial de Malena Bedoya, pero el contenido de las obras y las decisiones necesarias para el diseño museográfico de la exposición fueron tomadas de forma colectiva.

7 Este proyecto ganó uno de los premios del Concurso Mariano Aguilera en la edición de 2018. El Mariano Aguilera es un concurso patrocinado por el Centro de Arte Contemporáneo de Quito.

8 Los talleres se realizaron en 2021 con apoyo del CIDAP y en 2022 con auspicio del INPC.

La exposición *Rumor* como un medio para pensar el pasado prehispánico más allá del discurso arqueológico

A continuación, realizaré un recorrido descriptivo por la exposición, a fin de ubicar las distintas obras, intervenciones y procesos que conforman este entramado complejo que constituye *Rumor*. Realizaré una lectura iconológica de las obras, que será triangulada con los testimonios de Pamela Cevallos (2023b) y los artistas de La Pila. Trataré de relacionar los ejes generales de la muestra con las propuestas artísticas específicas.

Al entrar a la exposición se emplaza una silla manteña cercenada en una de sus partes y colocada en una «alfombra rosa» sobre un pedestal; la silla proviene de la colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño.[9] La silla manteña, una de las piezas fetiche de la arqueología ecuatoriana, en *Rumor* constituye un elemento que se trata en varias propuestas artísticas de la muestra. La silla manteña recibe a los visitantes y habla de un pasado que ha sido construido desde el relato de la Arqueología, como narrativa disciplinar y autorizada, relato que no deja de tener un componente especulativo evidente en la exposición. La artista nos propone otra narración posible, más allá del valor estético de los objetos y de los relatos legitimados hacia esas piezas prehispánicas, y trata de indagar cómo diversos sujetos contemporáneos, como los miembros de la comunidad de La Pila; pero también artistas e investigadores de Quito, que participaron en la muestra, se vinculan desde sus propias experiencias y prácticas artesanales, culturales y económicas con la arqueología.

La muestra *Rumor*, a través de sus distintos componentes, también propone generar un relacionamiento distinto de los públicos con la Arqueología y una mirada al pasado desde preguntas del presente. El museo arqueológico, a la par que ha generado narrativas autorizadas sobre los objetos prehispánicos, también se ha sustentado en crear una distancia hacia los objetos, pueblos y civilizaciones que los realizaron. La Arqueología y la institución museal «logran construir esas distancias temporales, esa relación de mirar esos objetos de manera lejana y ese también es un discurso del siglo XIX: no podemos conectarnos con esos otros porque están tan lejos. Y porque están lejos nos gustan» (Cevallos, 2023b). «Pero no nos gustan los indígenas y montubios actuales», remata Cevallos en la entrevista.

Si seguimos recorriendo la muestra, encontramos un dibujo en gran formato de carbón sobre tela, realizado con el método de análisis mimético, haciendo referencia al trabajo de Fernando Bryce; imagen que surge del archivo fotográfico de las excavaciones de Jacinto Jijón y Caamaño, considerado uno de los padres de la Arqueología del Ecuador. Esta foto fue tomada en el sitio Cerro de Hojas Jaboncillo, en la provincia de Manabí, uno de los lugares arqueológicos más saqueados del país. De todo el archivo, la imagen seleccionada fue la única fotografía en la que los excavadores no estaban en acción; en este dibujo Pamela Cevallos, en colaboración con Oscar Enríquez, representan a dos trabajadores descansando plácidamente de su faena de búsqueda y extracción de piezas arqueológicas (figura 1). Debajo del dibujo, dos monolitos de piedra están colocados en posición horizontal: parecería que también descansan aprovechando la pausa de los buscadores de piezas arqueológicas, conocidos en el Ecuador como huaqueros.

9 La colección de Jacinto Jijón y Caamaño es importante porque él fue uno de los padres de la Arqueología en el país y uno de los que investigó sobre la cultura manteña, de ahí la importancia de la visita a esa reserva (Cevallos, 2023b).



Figura 1. Pamela Cevallos y Oscar Enríquez, *Excavadores descansando* (instalación con dibujo sobre tela y monolitos de piedra), 2023. Fotografía de Ricardo Bohórquez.



Figura 2. Pamela Cevallos, *Una silla a tu medida,* 2023 (detalle de rotulación). Fotografía de Oswaldo Terreros.

En la siguiente área de la muestra se presenta una frase pintada en la pared con el estilo de la rotulación popular artesanal. Las palabras de la escritora peruana Gabriela Wiener[10] dicen: «En aquella época mover un poco de tierra lo llamaban arqueología», frase que nos da una pauta para recorrer y decodificar lo expuesto en la sala (figura 2). Se trata de la instalación *Una silla a tu medida*, compuesta por unas escenas comisionadas por Pamela Cevallos al artista Guillermo Quijije, de La Pila, quien tiene más de cuarenta años de experiencia en el modelado en barro. Las escenas narran el viaje de una silla manteña a Francia, haciendo visible el coleccionismo como un fenómeno transnacional. En la primera pieza se representa el trabajo de las excavaciones durante el siglo XIX, y «alude a cuando Charles Wiener estuvo en Cerro de Hojas Jaboncillo en sus "misiones científicas", es decir autorizadas/legales. Esto evidencia a las personas que finalmente excavan, es decir los huaqueros, de quienes los científicos también aprenden» (Cevallos, 2023b). La práctica de la huaquería ha sido criminalizada y perseguida durante muchos años, pero para la artista es clave en la construcción

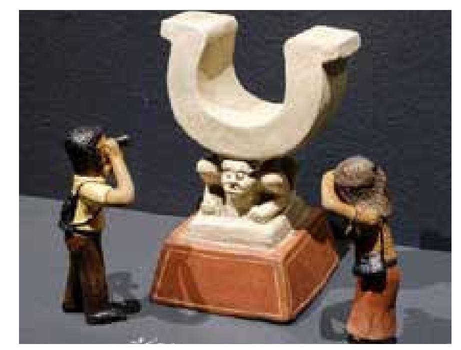
10 La frase fue tomada del libro *Huaco Retrato*, publicado en 2021 por Penguin Random House. Cevallos contó con la autorización de Wiener para utilizar la cita en su proyecto.

del patrimonio arqueológico ecuatoriano; por eso, uno de los objetivos de este y otros proyectos trabajados por la artista durante los últimos diez años consiste en posicionar un contrarrelato que cuestione esa acepción negativa y que criminaliza las prácticas huaqueras y artesanales que extraen y replican figuras precolombinas.

La segunda pieza de esta serie representa una escena localizada en una vivienda diseñada con arquitectura vernácula de Manabí. En la escultura (a la manera de un diorama), un artesano talla una silla manteña, mientras en otra silla manteña está sentado un personaje esperando: se trata de Charles Wiener, un diplomático y arqueólogo austriaco-francés quien ejercía prácticas poco rigurosas y éticas, como apropiarse de las investigaciones de sus colegas locales. Aunque la escultura no se fundamenta en un suceso históricamente comprobable, sí realiza una alusión a la pieza donada por Charles Wiener al Museo Quai Branly, a la cual algunos investigadores tachan de falsa. La pieza especula sobre el posible encargo de Wiener a los artesanos en el siglo XIX.

La tercera escultura representa al pabellón ecuatoriano en la Exposición Universal de París de 1889; esta pieza está realizada a partir de una fotografía que capta la relación de escala entre el pabellón ecuatoriano (que fue adornado con sillas manteñas y emula a la arquitectura incaica) y la Torre Eiffel. Como muchas otras representaciones del siglo XIX, es parte de la construcción de la nación ecuatoriana a partir de un pasado abstracto que, a la vez que exaltaba al «indio heroico», ocultaba al indígena contemporáneo y sus problemáticas (Muratorio, 1994). La cuarta pieza representa a la propia artista, durante su residencia artística en la Cité des Arts de París en 2022, visitando el Museo Quai Branly y fotografiando la pieza donada por Charles Wiener (figuras 3 y 4).





Figuras 3 y 4. Pamela Cevallos. *Una silla a tu medida*, 2023. Piezas realizadas por Guillermo Quijije (detalles de Pabellón de Ecuador en Exposición Universal de 1889 y de silla manteña en el Museo Quai Branly). Fotografías de Ricardo Bohórquez.

Las esculturas de cerámica se conectan con el video *Efervescencia*, dispuesto en la tercera sala: una obra que integra imágenes de una poza, de la cual toma el nombre la población de artesanos La Pila, fragmentos del libro *Huaco Retrato*, de Gabriela Wiener, e imágenes de la silla manteña dispuesta en el Museo Quai Branly de París. Los reflejos del agua y de la fachada exterior del Museo Quai Branly se relacionan con tomas de la silla expuesta en su interior, y registran una intervención efímera realizada por Cevallos, quien colocó una pequeña réplica en miniatura (en este caso se trata de la réplica de una réplica) al lado de la supuesta pieza original. La mano visible en el video y que sostiene la réplica corresponde a la de la historiadora María José Jarrín, cuya participación

era importante ya que sus investigaciones sobre coleccionismo fueron un referente en el proyecto.[11] En el video, de manera continua, la pantalla se coloca en negro para dejar aparecer frases de Gabriela Wiener,[12] quien dialoga con su presunto tatarabuelo Charles, interpelándolo, y quien también critica la práctica arqueológica, la apropiación cultural y el colonialismo.

La siguiente sala dispone piezas de dos artistas contemporáneas que participaron en el proyecto, ambas graduadas de la carrera de Artes Visuales de la PUCE. Nebraska Flores presenta *Germen*, una instalación que emplaza esculturas a gran escala manufacturadas con hojas de maíz. Los maíces son de color blanco marfil y se juntan y confunden con réplicas de esculturas griegas que están colocadas de espaldas. La instalación interrumpe el paso y se ubica contra la pared, lo cual aumenta la sensación de incomodidad que genera en el público.



Figura 5. *Germen*, de Nebraska Flores. Fotografía de Ricardo Bohórquez.

En *Etérea Fortuna*, la artista Paula Toscano reproduce en grandes tablas y desde distintos ángulos una réplica encontrada en la reserva Resfa Parducci del INPC. En esta obra, el material es utilizado también como pigmento, convirtiéndose en un elemento significante (ya que la obra está pintada con barro), y la propuesta era realizar un estudio minucioso y serio de un objeto que no pertenecía a ninguna cultura: era una falsificación que fue encontrada embodegada. Aparte del resultado visual, lo interesante también es el proceso de investigación previa, cuando las artistas buscaron réplicas arqueológicas relacionadas a la provincia de Manabí en las reservas de varios museos.[13] A través de esta investigación se buscaba confirmar que las piezas de los artesanos de La Pila se encontraban ya coleccionadas y almacenadas en museos, mezcladas dentro de una colección de piezas originales. Hay que mencionar, además, que en la reserva Resfa Parducci del INPC se guardan entre otras cosas las réplicas que han sido decomisadas en procesos judiciales.[14] A Pamela Cevallos le interesaba particularmente esa colección porque tenía

11 En su tesis doctoral, Jarrín (2020) ha investigado sobre los circuitos coleccionistas entre Ecuador y Francia a finales del siglo XIX y principios del XX, ubicando a personajes clave en un contexto de construcción de la nación y en el desarrollo del discurso científico.

12 En los fragmentos del libro *Huaco Retrato* seleccionados por Pamela Cevallos para el video *Efervescencia*, Gabriela Wiener trata de entablar una relación —mediada por la escritura— con Charles Wiener, su presunto tatarabuelo. En el texto cuenta cómo recorre las salas del museo etnográfico y da cuenta del parecido de las figurillas con su rostro y con aquellas piezas extraídas y coleccionadas por un hombre que lleva su mismo apellido. Cuestiona el proceso de construcción de la autoridad científica y el borramiento de los «autores reales y anónimos», y todo el proceso imperialista que acompañó a las expediciones científicas (Wiener, 2021).

13 Particularmente en las reservas de los museos de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (los museos Jacinto Jijón y Caamaño, y Weilbauer) y de la Reserva Resfa Parducci.

14 En esta reserva también se guardan restos de las investigaciones arqueológicas del INPC desde la década del setenta.

la certeza de que ahí se guardaban las piezas de La Pila; particularmente se acercaron a objetos en los que se evidencien las licencias creativas y las mezclas entre estilos y motivos de diversas culturas[15] (Cevallos, 2023b).

La siguiente parte de la exposición evidencia la dimensión comunitaria y dialógica del proyecto, ya que presenta obras que son posibles por el trabajo participativo y la organización gremial de los artesanos. Un texto de la Asociación por el Rescate de la Alfarería Ancestral La Pila[16] nos recibe en esta sección: «El arte es nuestra vida. Nuestras obras retoñan con la tierra, el agua y el fuego. Historias de mujeres y hombres de La Pila que cultivamos y transmitimos saberes con las mismas manos creadoras de nuestros ancestros que nos inspiraran con su arte» (figura 6).



Figura 6. Vista de la instalación con las obras de los y las artesanas de La Pila, exposición *Rumor*, 2023. Fotografía de Ricardo Bohórquez.

¿Qué miramos en esta sala? Dentro de unas urnas de cristal colocadas en el centro, reposan una serie de objetos, fragmentos de piezas de rostros y moldes arqueológicos que fueron seleccionados por los artistas de La Pila en la reserva de los museos Jacinto Jijón y Caamaño, y Weilbauer. La búsqueda se realizó con la consigna de mirar el parecido entre las piezas y los miembros actuales de la comunidad. En el desarrollo de la artesanía, allá por la década del sesenta, fue el encuentro con los moldes de cerámica prehispánica lo que facilitó su crecimiento y popularización. Alrededor de las piezas arqueológicas se disponen varias piezas de cerámica elaboradas por personas de La Pila, quienes se plantearon la consigna de representar a la persona que les enseñó el oficio. Las piezas son esculturas realizadas con cariño y dedicación, y se constituyen en un homenaje a los antiguos maestros y maestras y al legado artesanal heredado; pero las cerámicas también dialogan con una herencia temporalmente más lejana, aquella constituida por

15 Esa reserva también fue visitada por el artista Javier Rivera, de La Pila.

16 La Asociación está conformada por Ángel Gómez, Consuelo Mezones, Daniel Mezones, Eddie Véliz, Gema Quijije, Genaro López, Guillermo Quijije y Javier Rivera.

los saberes ancestrales de los «antiguos»[17]: las estéticas, destrezas y conocimientos de la cultura manteña (que antiguamente habitaba y modelaba el barro en esa zona geográfica), pero también el legado de otras culturas, como la cultura Bahía, la Jama-Coaque y la Tolita, de las cuales los artesanos contemporáneos han aprendido técnicas y diseños para la manufacturación de sus esculturas. Muchas de estas obras, producidas como un homenaje a los antiguos maestros, incorporan también elementos precolombinos, ya sea a través de la representación de artesanos elaborando las piezas arqueológicas en sus talleres o bien por medio de la incorporación (tanto en los cuerpos como en los rostros representados) de diseños y símbolos relacionados con las culturas prehispánicas. La pieza de Guillermo Quijije, *Creador de Manteños*, representa a Colón Quijije, su padre, quien comenzó con el oficio de la alfarería en la comunidad de La Pila. La obra *Mujer alfarera*, de Consuelo Mezones, representa a su madre, quien le enseñó el oficio. Si bien la práctica artesanal ha sido un quehacer masculino, la participación de artesanas mujeres da cuenta de un cambio en la configuración de una sociedad patriarcal y que sostiene prácticas machistas; esa transformación y apertura también se advirtió en los talleres dictados por los maestros artesanos, como manifiesta Cevallos (2023b): en esos talleres «hubo muchísimos inscritos, muchísimas niñas y eso fue muy interesante [ya que] cambió el panorama de niñas interesadas en el oficio que tiene una carga machista en el contexto».



Figura 7. Mathias Bermello, *Rodeando el mundo con los ancestros*, 2023. Fotografía de Ricardo Bohórquez.

La obra *Rodeando el mundo con los ancestros*, del niño Mathias Bermello, de once años, nos muestra la posibilidad de transmisión y continuidad de esos conocimientos (figura 7).

En esta sección también quisiera referirme a la obra de Javier Rivera (figuras 8 y 9), quien modela en el anverso de la pieza el rostro de su padre y en el reverso de la efigie, como un elemento latente en la memoria, también se representa un antiguo molde de una máscara manteña. Rivera está rindiendo homenaje a su padre, que le enseñó el oficio, pero también a sus ancestros, quienes habitaron esas tierras y le dejaron esos conocimientos, de manera concreta y grabada en la memoria de los diversos objetos. Javier Rivera también habla sobre el barro como un maestro que nos «enseña»[18]. Si seguimos sus palabras, se trataría de un conocimiento que no solo se transmite entre los humanos, sino que va más allá, se trata de un saber que proviene de diversos elementos de la naturaleza, como el barro, ¿y de los espíritus ancestrales?[19]

17 En una visita guiada a la exposición, Pamela Cevallos contó que así llaman los artesanos de La Pila a los hacedores de las piezas precolombinas.

18 Esta afirmación la compartió en el taller *Máscaras Prehispánicas*, que facilitó en el Museo Nacional del Ecuador (MUNA) el 18 de mayo de 2023.

19 El testimonio de Rivera da cuenta de una experiencia de aprendizaje continuo con el barro. Sin embargo, su reflexión tiene una relación directa con las propuestas teóricas del animismo y el perspectivismo, que plantean relaciones intersubjetivas entre seres humanos y no humanos, así como la presencia de subjetividad, agencia y humanidad en los no humanos (Viveiros de Castro, 1998).

Alrededor de las piezas mencionadas y en disposición circular, se colocan cien acuarelas realizadas entre Pamela Cevallos y la artista Nebraska Flores, imágenes que se diseñaron a partir de la observación de una pieza de la cultura manteña que tenía un hueco que dejaba ver al otro lado. Entre estas acuarelas se proyecta un video que tiene un formato circular y muestra la reverberación del agua sobre unas imágenes microscópicas de rocas. Los dibujos representan el agua sulfurosa de la poza natural de La Pila, la cual es un elemento identitario y simbólico de la comunidad, pero también el paso del tiempo y la relación entre diversas temporalidades.

En la última sala se expone la colaboración entre la artista María Inés González del Real (77 años) y la niña Ana Mercedes García (12 años). González del Real es una argentina radicada en Ecuador desde los años sesenta, quien produjo su obra en diálogo con el arte precolombino.[20] Aunque los términos de esta colaboración se acordaron a través de llamadas telefónicas, por los resultados presentados en la muestra se evidencia que llegó a ser bastante productiva. La niña Ana Mercedes García interpretó los objetos diseñados por María Inés González del Real en pinturas que los recreaban en el contexto de La Pila; en una de estas pinturas incluso colocó una representación de ella junto a la artista argentina mientras miraban una máscara de la cultura chorrera,[21] «una pieza original de la colección de María Inés que fue el elemento detonante para la obra de ambas» (Cevallos, 2023b). Al igual que en el resto de la muestra, esta sección de cierre promueve cruces intergeneracionales, interculturales y geográficos, a través de los cuales se propone abrir posibilidades diversas —distintas de las dictadas por el discurso arqueológico—, de apropiación y relación con el pasado prehispánico.



Figuras 8 y 9. Javier Rivera, *Modelar el tiempo*, 2023. Fotografías de Ricardo Bohórquez.

20 María Inés González del Real también codirigió la Galería Siglo XX en conjunto con su esposo, Wilson Hallo. El rol de esta galería en la legitimación del arte moderno y la generación de diálogos entre arte moderno, arqueología y arte popular ha sido estudiado por Pamela Cevallos en su libro *La intransigencia de los objetos* (2013).

21 La cultura Chorrera se desarrolló entre los años 1000 a 100 a.C., en la Costa ecuatoriana.

Diálogos entre el arte y la antropología en la exposición *Rumor*

En este ensayo he tratado de leer y traducir los contenidos de la exposición *Rumor* y sus significados: se trata de significaciones que emergen de la relacionalidad entre imágenes y textos, pero también entre los conceptos suscitados por Pamela Cevallos y sus vínculos y diálogos con otras personas.

En el arte contemporáneo, es una práctica común el trabajo con artesanos y artistas populares, así, en muchas propuestas artísticas actuales se encarga la manufactura de piezas artesanales que se constituyen en un componente importante de varias obras. Generalmente la elaboración es del artesano, pero la autoría de la obra se mantiene para el artista contemporáneo, quien resignifica los saberes y técnicas presentes en esos objetos dotándoles de otros sentidos y significados. El trabajo de Pamela Cevallos es más complejo. Aunque la propuesta *Una silla a tu medida* tiene como elemento metodológico la comisión y manufactura de piezas de cerámica al artista Guillermo Quijije, ese encargo va más allá de una utilización de las técnicas y estéticas de Quijije para una resignificación autoral por parte de Cevallos. El proceso investigativo y metodológico de la artista —cercano a la etnografía— y su postura artística y política van en otra línea. Esta propuesta utiliza las técnicas y los saberes artesanales para visibilizar y cuestionar las diversas problemáticas que atraviesan esas prácticas. *Rumor* tensiona y problematiza el discurso experto de la Arqueología, la apropiación colonialista de los objetos prehispánico, la noción del patrimonio y la criminalización de las prácticas artesanales. Como hemos visto en el anterior acápite, esos significados se presentan al espectador en el ámbito concreto de la instalación artística; se debe agregar que esos contenidos críticos son reflexiones de la artista pero también pensamientos suscitados a través del diálogo con otras y otros artesanos/artistas e investigadores.

En la exposición *Rumor,* los artesanos de La Pila son reconocidos como artistas/artesanos. Larry Shiner (2004) evidencia que durante el Medioevo y el Renacimiento europeo la destreza en el oficio no estaba separada de la creatividad, y la sociedad valoraba tanto la capacidad de realizar una técnica de manera repetitiva, como la innovación y la inventiva. Por lo tanto, el artesano/artista tenía un reconocimiento de su gremio y no había una jerarquización tan marcada entre las distintas artes. En el siglo XVIII, con la hegemonía de la noción de *bellas artes*, se da una separación entre el artista y el artesano. Se consolida la Estética, y de manera paralela el culto al genio artístico y a la originalidad; por otro lado, también se genera un vínculo entre las nociones de civilización y bellas artes. Además de que en la exposición se nombra a todos los participantes como artistas, el proyecto *Rumor* también propone metodologías que promueven la participación creativa de los artesanos de La Pila.

Por lo que se refiere a la etnografía, deseo subrayar que Cevallos concibe a lo etnográfico desde una visión contemporánea de la práctica, en la que se cuestiona la noción tradicional de la disciplina antropológica y sus metodologías, y se buscan otras modalidades de comprensión del trabajo de campo. En palabras de la artista: «para mí es fundamental la idea de cómo cuestionar la idea de campo, de que existe algo ahí que uno puede llegar a observarlo; creo que es mucho más interesante para mí entender la idea de que hay momentos de encuentro, y esta exposición es un momento de encuentro que es construido y generado» (Cevallos, 2023b).

Rumor se enuncia desde la relación arte-antropología y las posibilidades de enriquecimiento metodológico y expositivo que las artes confieren a la antropología, así como las alternativas investigativas y contextuales que la antropología provee a las artes. Schneider y Wright (2006) observan la relación entre arte contemporáneo y antropología como una posibilidad de enriquecimiento mutuo. La antropología ofrece a la producción artística métodos y teorías, mientras que el arte le proporciona a la antropología la posibilidad de representaciones visuales y creativas, y plantear a la etnografía como un espacio/tiempo para la experimentación radical.

Pero las colaboraciones y diálogos entre arte y antropología no se encuentran exentos de tensiones y conflictos. El antropólogo y artista X. Andrade (2007) denomina a estas relaciones como *tráfico*, en el sentido de «transportar o movilizar bienes, en este caso, simbólicos, esto es básicamente ideas, conceptos, preguntas y métodos, pero también estrategias de apropiación y re contextualización pertinentes tanto a la etnografía como al arte contemporáneo» (Andrade, 2007). Para el antropólogo, estos «bienes» tienen un carácter contaminante e implican un carácter conflictivo, ilícito y subterráneo entre los distintos campamentos, y precisamente por eso son portadores de capacidad crítica (Andrade, 2007).

La exposición *Rumor* y todos sus elementos conceptuales, metodológicos y relacionales pueden ser leídos como parte de un dispositivo etnográfico experimental. Para Foucault, el dispositivo es la red que reúne un conjunto heterogéneo de elementos que se articulan para responder a una urgencia; por lo tanto, el dispositivo tiene una función estratégica, está inmerso en relaciones de poder pero a la vez se encuentra sujeto a los límites de su propio campo.[22] La idea de pensar en los dispositivos etnográficos es planteada por los antropólogos Adolfo Estalella y Tomás Sánchez Criado, autores que proponen que la noción de dispositivo permite desagregar los elementos que hacen parte del trabajo de campo, algunos más convencionales y que son parte de las metodologías habituales de la Antropología (como la entrevista o la observación participante), y otros más experimentales (como, por ejemplo, la organización de una exposición, un taller de bordado o un proyecto de diseño). Los dispositivos disponen las condiciones del encuentro etnográfico y en ese sentido son distintos de un método, ya que son situados y generan encuentros y situaciones específicas. Para Estalella y Sánchez Criado, es clave pensar la etnografía como un ejercicio de inventiva relacional ya que, para investigar en la complejidad del mundo contemporáneo, es necesario ir más allá de los métodos etnográficos habituales y acercarse al campo de forma creativa (Estalella y Sánchez Criado, 2023).

La exposición contiene elementos heterogéneos como textos, testimonios, propuestas artísticas y piezas arqueológicas que se juntan y vinculan para ser leídos como una narrativa, de manera similar a otras curadurías. Lo que convierte a *Rumor* en un dispositivo etnográfico experimental es que, en su proceso de organización y en su emplazamiento en una sala expositiva, genera un espacio situado y relacional para realizar trabajo de campo e investigación etnográfica. La exposición, como un elemento construido, dista de la concepción del campo desde un punto de vista antropológico convencional: no se trata de un espacio al que el investigador se dirige para observar, participar y recoger información cultural (como una comunidad o una fiesta popular); se trata más bien de una plataforma para la generación de procesos artísticos, por un lado, pero también para indagar en las preguntas de investigación antropológica relacionadas con el colonialismo, el patrimonio, la memoria y los usos contemporáneos de la arqueología por parte de la comunidad de La Pila.

22 El concepto de «dispositivo» es de Foucault, quien define su significado en varios textos y ensayos; para una comprensión del concepto, cito un fragmento de una entrevista:

Aquello sobre lo que trato de reparar con este nombre es [...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos. [...] Por dispositivo entiendo una suerte, diríamos, de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo tiene una función estratégica dominante [...]. He dicho que el dispositivo tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento, pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber. (Foucault, citado por Agamben, 2011).

Hay que decir que el proyecto *Rumor* es posible por el proceso previo de trabajo de campo, pero sobre todo por los lazos afectivos y de confianza entablados en esa investigación de larga duración. Pero la exposición también pone en juego los compromisos y profundiza las relaciones entre los sujetos involucrados; precisamente por eso, para Cevallos es clave llevar la exposición a La Pila, ya que sería muy limitado que solo sea mirada en Quito y por un público especializado del mundo del arte (Cevallos, 2023b).

En la exposición *Rumor* también hay un ejercicio curatorial. Debido al aumento de exposiciones artísticas durante las últimas dos décadas, el rol del curador ha cambiado y se ha complejizado: se ha convertido en un mediador entre los múltiples agentes involucrados en un proceso expositivo (Sansi, 2020, p. 3). En el caso de *Rumor*, la curaduría traduce a textos las ideas clave de la muestra, y gestiona y establece relaciones con las diversas personas y comunidades involucradas. La curaduría de la exposición estuvo a cargo de Malena Bedoya, sin embargo —aunque en los créditos de la muestra no aparezca con esa función— hay además un rol curatorial por parte de Pamela Cevallos ya que su papel también consistió en mediar entre las propuestas y requerimientos de los participantes para que las obras, los textos y los elementos museográficos se materializaran.[23] Para Roger Sansi (2020), en la actualidad hay una correlación entre Antropología y Curaduría que genera un campo expandido: el autor se pregunta cómo la práctica de la curaduría ayuda a los antropólogos a repensar su práctica, su acercamiento al trabajo de campo y a conceptualizar la antropología contemporánea (p. 1). En su reflexión, identifica que en la actualidad tanto los artistas como los curadores practican diversos papeles y realizan varias actividades; ese es el caso de Cevallos, quien en la exposición *Rumor* —una curaduría de carácter participativo— cumple diversos roles: artista, educadora, gestora, etnógrafa y curadora.

El consenso y el disenso en la exposición *Rumor*

Hablar de disenso y consenso en el arte contemporáneo implica mirar dos formas distintas de comprender las prácticas artísticas, tanto en sus estrategias para relacionarse con los públicos como en las formas de cuestionar lo establecido y generar sentidos. Considero que, a diferencia de otros proyectos que trabajan de manera marcada con el disenso o en el consenso, en la exposición *Rumor* se presenta lo consensual y lo disensual en distintas componentes, metodologías y posturas presentes en la exposición. Las posiciones antagónicas de dos teóricos del arte, como Grant Kester (2004) y Claire Bishop (2016), dan cuenta de las diferencias entre una visión del arte que valora el disenso y otra fundamentada en el consenso.

Grant Kester propone la noción de *estéticas dialógicas* para referirse a proyectos artísticos de larga duración, enfocados en la solución de problemáticas concretas y en la transformación de la realidad; fundamenta su análisis en prácticas artísticas concretas y localizadas en distintos contextos geográficos.[24] Lo dialógico también se refiere a los diálogos que se suscitan entre

23 La museografía de la exposición fue realizada por Victor Hoyos.

24 Grant Kester reflexiona sobre el colectivo WochenKlausur, de Austria, que realiza desde 1993 una serie de proyectos que tratan de resolver distintas problemáticas a través de la generación de plataformas de diálogo para la resolución de problemas concretos. En el caso latinoamericano, Kester analiza la propuesta de Alejandro Meitin y el colectivo Ala Plástica en la Argentina, colectivo cuyo trabajo organizativo y activista con comunidades del Río de La Plata, para denunciar la contaminación, puede mirarse en el siguiente enlace: https://alaplastica.wixsite.com/alaplastica

los artistas y las diversas comunidades participantes, como parte constitutiva de los procesos artísticos, tanto en las metodologías de investigación-creación, como en la presentación, exposición o socialización de los resultados. Para Kester (2004), una dimensión importante de la estética dialógica radica en la generación de consensos.[25] Pienso que la noción de estética dialógica es un marco de referencia para comprender a la exposición *Rumor* ya que lo dialógico y lo consensual son aspectos importantes del proyecto. Detrás de la puesta en escena expositiva, hay un largo proceso de diálogos, negociaciones y generación de consensos.

Un cuestionamiento importante a la noción de participación en el arte y también a las estéticas dialógicas proviene de Claire Bishop, quien señala que muchas veces la noción de lo participativo lleva a la valoración del arte contemporáneo a basarse en su compromiso y contenido ético, dejando de lado la estética y su capacidad disruptiva y crítica. La autora observa un cierto aire de superioridad moral en muchas de las propuestas participativas, ya que en el debate artístico se las coloca en un estatuto superior por su supuesta resolución de las problemáticas sociales (Bishop, 2016). Por eso, Bishop observa con interés aquellas propuestas artísticas que generan procesos participativos que llevan al disenso. Para Rancière, el disenso es una de las características del arte político que, a través de su cuestionamiento de lo establecido, tiene la capacidad de cuestionar además la división de lo sensible (Rancière, 2019). En el modelo disensual, el artista —desde su visión peculiar sobre el mundo— llama la atención sobre ciertas problemáticas de la sociedad y disiente con lo establecido.

El cuestionamiento de Bishop puede ser válido para muchas prácticas artísticas que en sus metodologías presentan modalidades de participación simplistas e idealizan a las comunidades participantes. Pero hay que tener en cuenta que la presencia de una práctica ética y un proceso de trabajo comunitario no necesariamente implican el abandono estético ni tampoco la renuncia a la formulación de contenidos críticos en el arte contemporáneo.

En el caso de Cevallos, su acercamiento a la comunidad de La Pila se ha dado durante ocho años, y en ese proceso la artista ha podido palpar la complejidad del contexto y de las dinámicas artesanales, para de esa manera evitar una mirada ingenua e idealizada de los artesanos o promover procesos de participación superficiales y metodologías simplistas. Además, la relación del proyecto con lo etnográfico evita una mirada cándida sobre la comunidad y exenta de problematizaciones. Su proyecto puede entenderse desde el consenso, necesario para generar una exposición compleja y dialogada como *Rumor*, y a la vez desde el disenso en el sentido crítico que la propuesta contiene. Pienso que *Rumor* disiente del colonialismo y los procesos históricos de extracción de las piezas arqueológicas; del discurso experto de la Arqueología; de las políticas de patrimonialización y su relación con los relatos nacionales; y de la criminalización de las prácticas artesanales. *Rumor* genera un contrarrelato que cuestiona las narrativas oficiales y posiciona los saberes artístico/artesanales de La Pila como formas válidas y contemporáneas de relacionamiento con la arqueología prehispánica.

En este ensayo he descrito y reflexionado sobre los contenidos de la exposición *Rumor*, tratando de comprender sus procesos investigativos y curatoriales, así como los diálogos y colaboraciones que posibilitaron su concreción. En la exposición hay una postura decolonial que cuestiona los procesos históricos de apropiación y colección de las piezas prehispánicas, y las formas eurocéntricas de construcción del conocimiento. En esa línea de búsqueda artística, la exposición dialoga, tanto en lo metodológico como en lo conceptual, con otras

25 Grant Kester incorpora el concepto de *consenso* de Habermas para pensar las prácticas artísticas.

propuestas artísticas latinoamericanas. Además, en la muestra hay potentes posturas críticas, como por ejemplo el cuestionamiento al patrimonio, a las narrativas nacionales y al discurso experto arqueológico y sus enunciados de verdad. En este ensayo, de manera particular, me ha interesado ubicar cómo se da la relación entre Arte y Antropología, y situar la muestra como una plataforma o dispositivo etnográfico experimental que permite realizar trabajo de campo antropológico (Estalella y Sánchez Criado, 2023). El proyecto tiene una dimensión participativa y dialógica que ha sido importante analizar, sin embargo, aparte del consenso y los acuerdos colectivos generados para lograr gestionar y montar la exposición; en *Rumor* también se presenta un disenso como cuestionamiento al colonialismo, a las políticas patrimoniales y a las narrativas nacionales, así como una ruptura en la división de lo sensible (Rancière, 2019).

De manera autónoma, cada propuesta artística aborda contenidos específicos a través de diversas técnicas y lenguajes. Estos contenidos se complejizan al ser leídos de manera conjunta y producen un entramado complejo de reflexiones críticas sobre la arqueología y el patrimonio, acercamientos sensibles y experienciales a las piezas prehispánicas y autorrepresentaciones. Considero que a través de la exposición los artesanos de La Pila pasan a ser artistas/artesanos, pero también nos podemos preguntar si los artistas modernos y contemporáneos que participan en la muestra se convierten en artesanos/artistas. Se puede decir que la exposición rompe las jerarquías y las divisiones binarias entre lo artesanal y lo artístico, y por lo tanto está proponiendo una ruptura en la división de lo sensible. Eso, aparte de expresarse de manera concreta en los créditos expositivos (que colocan a todas y todos los participantes como artistas), también se evidencia en que *Rumor* propone que las ideas, los conceptos y las posturas del arte contemporáneo se pueden resolver acercándose al quehacer artesanal; por otro lado, a través de la exposición también se revela que en las prácticas artesanales hay reflexividad, creatividad e inventiva.

Hay otro tema, que excede el espacio de este ensayo pero que podría ser motivo de otras investigaciones: tiene que ver con la interculturalidad y su relación con la educación. Los diálogos interculturales son urgentes y necesarios en una sociedad racializada como la ecuatoriana, tanto para cuestionar las jerarquías y divisiones entre dominados y subordinados, y también como un horizonte político que no se reduce a lo étnico sino a la sociedad en su conjunto. La interculturalidad propone un diálogo entre las diferencias, teniendo en cuenta las desigualdades y el involucramiento en un proyecto político transformador (Walsh, 2009; Gómez Rendón, 2020). Jorge Gómez Rendón propone que el espacio educativo es el lugar ideal para interculturalizar la sociedad; su propuesta cuestiona el otorgamiento de cuotas de contenidos que aborden la diversidad cultural, y se pregunta: «cómo crear continuidades entre las prácticas sociales y las prácticas pedagógicas, y en un sentido más general, la de cómo anclar los entornos de enseñanza-aprendizaje en los mundos de la sociedad y la naturaleza» (Gómez Rendón, 2020, p. 33).

Uno de los énfasis del proyecto *Rumor* radica en lo educativo. La mirada a lo pedagógico se presenta en los procesos de transmisión entre miembros de la comunidad pertenecientes a la Asociación de Artesanos de La Pila, en la participación de las niñas Jeskiana García y Ana Mercedes García, y los niños Mathias Bermello, Arlyn Acosta y Wesley Aristega como artistas participantes en la exposición. Su presencia y el aprendizaje del oficio quizás garantizan una transmisión de los saberes. La dimensión pedagógica también se evidencia en los talleres desarrollados en colaboración con los artesanos de La Pila (quienes participaron en la exposición) y en los que se hizo una colaboración con la PUCE y el Museo Nacional de Quito (MUNA). Con el curso Arte y Cultura Visual, una materia teórica de la carrera de Artes Visuales, asistimos al Taller de reproducción cerámica con moldes precolombinos dictado por el artesano Genaro López; aunque se trataba

de un taller de carácter práctico y aparentemente sin relación con los postulados teóricos, sirvió para interiorizar algunos contenidos que habíamos estado revisando en clases anteriores, como la noción de arte popular planteada por Ticio Escobar (2014) y la relación entre medio, imagen y cuerpo presente, en la *Antropología de la Imagen* de Hans Belting (2007). La conexión de las y los estudiantes con el barro y con las actividades planteadas fue inmediata: las dos horas que duró el taller fueron de mucho disfrute y se constituyeron en un espacio concreto de aprendizaje, encuentro intercultural y acercamiento a los saberes presentes en el arte popular. Hay que decir que en el sistema educativo y en una carrera universitaria de artes visuales existen muy pocas oportunidades para que se presenten similares posibilidades de aprendizaje. Me pregunto ¿cómo imaginar y generar espacios de encuentro semejantes a los suscitados por el proyecto *Rumor*? **post(s)**

Referencias

Andrade, X. (2007). Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* (I semestre), No. 25, 121-128.

———. (2022). La Pila, la copia. In *Proyectos Premio Nuevo Mariano Aguilera 2017-2022* (pp. 42–49). Centro de Arte Contemporáneo de Quito.

Barriendos, J. (2009). Indios Medievales de Tomás Ochoa [Arte]. *LatinArt*. https://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?start=3&id=411

Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Editorial Tee.

Cevallos, P. (2013). *La intransigencia de los objetos: la galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano, 1964-1979*. Hominem.

Cevallos, P. (2023). Réplicas y regresos, activar el pasado desde el arte contemporáneo. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, *16*, 102-119. https://doi.org/https://doi.org/10.26807/cav.v9i16.532

———. (2023b). *Exposición Rumor* [Comunicación personal, julio 21].

Cevallos, P., y Bedoya, M. (2019, marzo 18). Réplicas en tránsito: patrimonio y crítica institucional desde La Pila (Ecuador) hasta el Museo de América (España). *Terremoto*, *14*. https://terremoto.mx/revista/replicas-en-transito-patrimonio-y-critica-institucional-desde-la-pila-ecuador-hasta-el-museo-de-america-espana/

Cevallos, P., Kingman, M., y Barriga, M. (2017). Pablo Barriga, historiar desde el arte. *Index, Revista de arte contemporáneo*, *03*, 84-96. https://doi.org/https://doi.org/10.26807/cav.v0i03.52

Estalella, A., y Sánchez Criado, T. (eds.). (2018). *Experimental collaborations: ethnography through fieldwork devices*. Berghahn Books.

———. (2023, marzo 2). La invención etnográfica: antropología para un tiempo de crisis. En *SEMINARIO. La invención etnográfica: el arte de hacer preguntas relevantes*. https://xcol.org/xposition/seminarios-invencion-etnografica/

Gamarra, S. (2021a). *Cuaderno Abierto. Historias peruanas #3: Sandra Gamarra* (Vol. 3). https://www.youtube.com/watch?v=jRX0geZ-1GY

———. (2021b). *Exposición «Buen Gobierno. Sandra Gamarra Heshiki» en la Sala Alcalá 31*. Consejería de Cultura de Madrid. https://www.youtube.com/watch?v=Ipi0d5b7jq0&t=2s

Gómez, P. P., y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Gómez Rendón, J. (2020). Interculturalizar la sociedad. En *Interculturalidad y Artes. Derivas del arte para el proyecto intercultural* (pp. 13-59). UArtes Ediciones.

Jarrín, M. J. (2020). *La formation des collections d'objets amérindiens de l'Équateur : une étude croisée entre les musées français et les musées équatoriens (1875-1929)*. Disertación doctoral. Université Panthéon Sorbonne - Paris I. https://theses.hal.science/tel-03229065/document

Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: community and communication in modern art*. University of California Press.

Kingman, M. (2012). *Arte contemporáneo y cultura popular: El Caso de Quito*. FLACSO / Abya Yala.

Kronfle, R. (2014). Pamela Cevallos: Minando el archivo [Arte contemporáneo]. *Rio Revuelto*. http://www.riorevuelto.net/2014/06/pamela-cevallos-1975-maac-guayaquil.html

Mignolo, W. (2009). La Modernidad, la cara oculta de la colonialidad. En *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. MACBA.

———. (2012). Primera Parte: Lo Nuevo y lo decolonial. En W. D. Mignolo y P. P. Gómez Moreno (eds.), *Estéticas y opción decolonial* (21-46). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Muratorio, B. (1994). Nación, Identidad y Etnicidad: Imágenes de los Indios Ecuatorianos y sus Imagineros a Fines del Siglo XIX. En *Imágenes e Imagineros*. FLACSO, Sede Ecuador.

Noreña, A. (n.d.). *Departamento de Objetos Resilientes* [Artístico]. Aurora Noreña. https://www.auroranorena.com/resilent-objects-department

Porras-Kim, G. (2023). *Gala Porras-Kim: The Living*. https://www.youtube.com/watch?v=pTGe8M0PZwg

Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: antología esencial* (861-920). CLACSO.

Rancière, J. (2019). *Disenso: ensayos sobre estética y política*. Fondo de Cultura Económica.

Roy, V. (2023). *Recorrido Gala Porras-Kim. Entre lapsos de historias*. MUAC.

Sansi, R. (2020). Introduction: anthropology and question through the looking glass. En R. Sansi (ed.), *The Anthropologist as Curator*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003086819

Schneider, A., y Wright, C. (eds.). (2006). *Contemporary art and anthropology*. Berg.

Shiner, L. E. (2004). *La invención del arte: una historia cultural*. Paidós.

Tlostanova, M. (2012). La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. En W. D. Mignolo y P. P. Gómez Moreno (eds.), *Estéticas y opción decolonial* (21-46). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Viveiros de Castro, E. (1998). Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4(3), 469–488.

Walsh, C. E. (2009). *Interculturalidad, estado, sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala.

Wiener, G. (2021). *Huaco Retrato*. Penguin Random House.

THE SUAPE MUSEUM: REFLECTIONS ON THE COUNTER-MUSEALIZATION OF VISUAL COLLECTIONS

Alex Vailati • Júlia Morim

Videos



Alex Vailati, postgraduate program in Anthropology, Universidade Federal de Pernambuco, Brazil.
E-mail: alexvailati@gmail.com

Júlia Morim, postgraduate program in Anthropology, Universidade Federal de Pernambuco, Brazil.
E-mail: jmorim79@gmail.com. CNPq/MCTI and CAPES grant holder.

Abstract
The discovery of a collection of Super 8 films recorded in the 1970s documenting the construction of the Suape Port in the state of Pernambuco, Brazil, is the focus of this article. The films were accidentally found during community-focused extension projects aimed at the local community affected by an oil spill. The need to preserve the content of the collection, which was initially meant to be forgotten, became important. The digitization of the images and the creation of an experimental museum were proposed to make these films accessible to the public. The Suape Museum emerges as a counter-narrative, seeking to recover and reinterpret these images within a context of reflections on the present and future of the region. For the community affected by the transformations and impacts of port construction, the collection brings up traumatic memories. Through a collaborative approach to musealization, the aim is to produce new meanings from these images.

Keywords
museum, archive, Suape, port, visual history

El Museo Suape: reflexiones sobre la contra-museización de las colecciones visuales

Resumen
Este artículo se centra en el descubrimiento de una colección de películas Super 8, grabadas en la década de 1970, que registran la construcción del Puerto de Suape, en Pernambuco. Estas películas fueron encontradas accidentalmente durante proyectos de divulgación dirigidos a la comunidad local, que se había visto afectada por un derrame de petróleo. Inicialmente destinada al olvido, la colección despertó la necesidad de preservar y difundir su contenido. La digitalización de las imágenes y la creación de un museo experimental fue la forma de hacerlas accesibles al público. El Museo Suape surge como una contranarrativa que pretende rescatar y reinterpretar estas imágenes en un contexto de reflexión sobre el presente y el futuro de la región. Para la comunidad afectada por las transformaciones e impactos de la construcción del Puerto, la colección representa memorias traumáticas. A través de un enfoque colaborativo de musealización, buscamos construir nuevos significados a partir de estas imágenes.

Palabras clave
museo, colección, Suape, puerto, historia visual

Fecha de envío: 14/08/2022
Fecha de aceptación: 05/03/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3074
Cómo citar: Vailati, A., Morim, J. (2024). The Suape Museum: Reflections on the counter-musealization of visual collections. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 124-141). Quito: USFQ PRESS.
Founding: This research has been founded by Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



Accidental encounters

The object of the study that was being developed was a collection of Super 8 files that portrayed marriages of some of the most influential families in the city of Recife, Brazil, and the surrounding region. The collection, which was filmed in the 1970s, was, however, "embargoed"; it was not given permission to circulate because the protagonists of the films were members of the local elites, according to the Pernambuco State Attorney's office. The administrator, however, perhaps in a mediating stance and considering this an imposition linked to the capital of the elites in question, proposed for us to consider another collection that needed intervention for its preservation. It was at this time that we came into contact with the collection that constitutes the main subject of this article.

Some wooden boxes filled with Super 8 films were brought to us. Stickers with the logotype MISPE and the word SUAPE were on the outside of the box. We had accidently found something that could become part of another ongoing study. The finding of collections is often the consequence of accidental events. In 2019, we were dialoging with the Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (MISPE), which is a space of fundamental importance for the preservation of film and sound material that do not fit any of the restrictive definitions that mold the "official" history of cinema. At the time, the museum was a provisory headquarters occupied since 2008 to where it was transferred with the promise of having its original headquarters renovated, which never happened. Like several other image and sound museums in the country, MISPE operated under infrastructural and human resource conditions that we may define as very detrimental to the heritage that the museum was intended to preserve and promote.



Figure 1. Box of Super 8 films conserved at MISPE (Author: Júlia Morim, 2020).

In 2019, an oil spill impacted the coast of the state of Pernambuco. Together with colleagues from the Department of Anthropology and Museology, we were working on extension programs directed at giving support to the communities affected by the oil spill and were also conducting studies on the event. At the time, our attention was directed at the community of Vila de Suape, the closest community to the largest port in the region, which was first conceived in the 1970s. The extension project was focused on image production in response to requests from members of the community involved in the study. It was necessary for them not only to think about the impact of the oil, but also map the past to consider other processes that had negative consequences, including the

construction of the Suape Port, which was considered the most harmful. This accidental encounter with a collection that had never been exhibited publicly became filled with expectations.

Speaking with the administrator of MISPE, we found out that the films were recorded by Recife filmmaker Carlos Cordeiro in the period between 1977 and 1982 in color Super 8 without sound. Examining the museum catalog, we found minimal information on the content of the collection. It was composed of 75 Super 8 films of an average length of three minutes each, with raw footage of various phases of the construction of the Suape Port as well as cultural manifestations, aerial shots, wedding ceremonies, visits from authorities and other themes.

In order to constitute a collection, it is necessary for someone to organize a set of materials and conceive it as such. In the case of Super 8 films, there was concern for storing, preserving and understanding them as deserving of such actions, even if it was not possible to know in detail the trajectory traveled by the images until reaching the MISPE. For more than 40 years, these images had rested forgotten, but stored and preserved —in technical terms, this is perhaps questionable. By chance or by fate, they were, as we will describe in this article, "rescued" and publicized at a time in which there is strong public debate on the impacts of the Suape Port in both the neighboring communities and the region that composes the municipality of Cabo de Santo Agostinho— a time in which there is mobilization against the implantation of a mineral iron terminal on Cocaia, an island in Suape Bay created artificially to enable ship traffic. Such events put into question the role of a collection that is extroverted beyond memory.

What was not being sought was found. With the collection in our hands, the idea of not losing it, of preserving, viewing and disseminating the content drove the digitization process, which was the first step to be executed. Returning the images to the community in an act of restitution for the building of a joint narrative about them, the second step. Making the images available to a broad public by means of devices that enable reviving them, such as the constitution of a museum that uses virtual support, the third.

Genesis

In his classic text on archives, Achille Mbembe describes the "archive as an 'instituting imaginary' that largely originates in this trade with death" (Mbembe, 2002: 22). This quotation is particularly interlaced with the processes described in this article, because the material we are analyzing was not destined to a process of eternalization that museal and archivistic institutions seek to provide. In the various conversations that we had with the filmmaker who recorded these materials, it became evident that these films were the result of improvisations with the camera at Carlos Cordeiro's own initiative and, in practice, disconnected from the work of press agent that he did at the port.

Carlos Cordeiro was a public servant who worked for the Department of Roads as a journalist when he met Jomard Muniz de Britto, one of the most relevant and intellectual filmmakers in the city of Recife at the time, at a film course promoted by the Pernambuco Tourism Company (EMPETUR). He dedicated himself to film in his free time. In the 1970s, he already owned a Super 8 camera and had a 16 mm camera at his disposal. He soon began to develop projects with Muniz de Britto. As filming in 35 mm and 16 mm was not accessible, Super 8 was the available material and could do the job of filming and editing. Developing the film was performed in Rio de Janeiro. Carlos Cordeiro soon saw that films with Jomard Muniz de Britto were improvised, with no scripts, beginning with a line of thinking that came from Gláuber Rocha, with just a camera in hand and an idea in mind. Together, the two men participated in the 1st Super 8 Film Festival of Recife in 1977, where they received an award.

The life and work of Carlos Cordeiro, like those of many other filmmakers of Recife, are important to revisit due to his participation in the so-called "Super 8 Cycle", which was a fundamental moment for cinematographic production for bringing considerable experimentation and "drive" to productions in the region, according to Muniz de Britto. At a troubled time as the 1970s, years governed by the Brazilian military dictatorship, Cordeiro and Muniz de Britto used cameras as a space of freedom, circumventing censorship and the difficulties imposed by the times. They also worked as film clubbers, showing and discussing films of the era.

Starting in the mid-1970s, Carlos Cordeiro was "loaned" as an employee to the company that conducted the first phase of construction of the Suape Port. It was in this period, between 1977 and 1982, that he filmed the collection that is the subject of this article. He stresses, however, that it was his personal initiative, with visits to document the important work that the infrastructure of the port was providing, complete with promises —which are common— of the preservation of the environment and local culture, which, however, did not come to pass. When it became clear that the promises would only remain on paper, Cordeiro distanced himself from the project. In his mind, the idea of a port as a sustainable infrastructure was fading away.

A second trade with death, always relating to the reflections of Mbembe (2002), is the necropolitical nature of the images that the collection enabled preserving. The vivid images bring to the present day the political and social dynamics that were mobilized with the construction of the port. Speaking with Cordeiro, it became clear how the images constituted a part of the materiality of the port for him in a very incisive way, like the concrete that allowed ships to dock on the Brazilian coast. The moving images of the collection are part of the port infrastructure and were produced to document the transformations, but, above all, to be a support to them, influencing the imaginaries that were being constructed on the port.

The transformations that we describe are of ample size. The area was previously dominated by the sugarcane industry, and the local economy was largely directed at fishing and extraction activities. The first consequence of the port project —developed beginning in the 1970s— was the displacement of numerous residents, who were relocated to Vila de Suape. Construction implied the arrival of a large number of workers from other municipalities, a presence that led not only to the conversion of the local economy, but also, according to the residents of the Vila, to an increase in drug trafficking, pregnancies of "native" women[1] and, lastly, the establishment of an atmosphere of systemic violence that continues to the present day (Scott, 2018). Fishing activities were very much impacted by pollution stemming from the port, the periodic dredging and the prohibition of fishing in many important areas. In relation to Vila de Suape, the installation of a luxury resort built in the 1990s created numerous conflicts on the local level with regards to the use of the mangrove and beach. Moreover, the economic impact of the port on the lives of the residents of the Vila was very residual. The infrastructural improvements were more directed toward possible tourists than the residents. Looking at the sea from the beach of the Vila, one sees the horizon filled with ships in transit and the artificial reef as a barrier, somewhat of a slash in the panorama. The difference between the old images of the collection of which we are speaking and what one sees today is very striking.

1 As in other contexts related to fishing activities (Vailati & Godio, 2020), the term "native" is used emically, in identitarian terms.



Figure 2. Video 1. Aerial view of the area where the port would be installed (Direction: Carlos Cordeiro).

The relationship between the collection and death —materialized here whether by the necropolitical nature of the project eternalized in images or by the constant demise of the promises that mega-infrastructures like the port convey— is evident. In its genesis, the set of relationships that led to the production of images marks their future path made from an oblivion that lasted nearly 40 years, during which the images remained submerged with no possibility of being seen.

The digitization process of the collection

Throughout the year 2020, the search for images on the Suape region became a more structured research project that was not limited to the material produced by Carlos Cordeiro.[2] A survey was conducted that enabled discovering numerous image collections on Suape Port at the time of the project and construction as well as successively over the years. A relevant example was the collection of the Ecological and Cultural Program of the Suape Port Industrial Complex (PECCIPS), produced concomitantly to a sociopolitical movement structured by intellectuals from Recife against the implementation of the port. In response, the state of Pernambuco funded an ample socio-anthropological study on the natural, cultural and archeological heritage of the region to demonstrate its relevance and attempt to prevent the implementation of the port.

PECCIPS was also shelved and practically forgotten over the last 40 years. However, the study enabled finding a set of images composed of approximately 7000 photographs produced by Sidney Wiseman, a photographer from Rio de Janeiro. Like the collection produced by Cordeiro, these images remained for decades in museum collections without being exhibited until the project revitalized them, as we can see in this video (figure 2) that materializes at a time of protest against the expansion of the port and reconnects it with the older images of a popular festivity conducted at the location.

2 The project entitled "Decolonizing Infrastructures: An image ethnography of the Suape Port" was funded by the National Council of Scientific and Technological Development (CNPq; Edital Universal 2021) and proposed an analysis of infrastructural transformations from the numerous image and sound artifacts produced over the last 50 years for and as a consequence of the port, also exploring how the port infrastructure transformed the imaginary of the communities involved, their perceptions of the future and their temporalities.



Figure 3. Video 2. Ouriçada Cocaia Vive! (Direction: Alex Vailati).

The PECCIPS collection is only one example among numerous that were found and are in the process of analysis. The digitization of this material is —in contexts in which it is not difficult to make copies of the original material and ensure its integrity— the only possibility for its preservation and restoration. Thus, the team was able to approve a project financed by the Pernambuco Incentive to Culture Fund of the state government, which enabled the digitization of the MISPE collection in high-quality formats by scanning frame by frame.

The regional panorama of film preservation is an incipient context, as no laboratories were found in the north or northeast regions of the country that had the technical infrastructure and skills to develop the work of digitization. On the national level, in 2021, when the material was digitized, public institutions that could develop this work, such as the Brazilian Film Library of São Paulo and Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, also did not have the technical possibilities to perform the digitization.

Thus, digitization was performed by a private company located in Rio de Janeiro, and the process was carried out in steps. Cleaning and sanitization of the material was performed first, followed by frame by frame scanning of the Super 8 films and, lastly, the postproduction phase of color grading and the digital cleaning up of the images. The cataloging of the collection was performed in parallel. As data available on the films were practically nonexistent, it was necessary to mobilize various social groups to conduct a shared inventory. First, some residents of the communities adjacent to the port provided an initial reading of this material. Second, the director Carlos Cordeiro was invited to map the dynamics of the creation of the films. Thus, the inventory was the result of the study directed at the content of the collection as well as an ethnography of its production aimed at highlighting the dynamics by means of what films were produced (Vailati, Zamorano, 2021). Third, several journalists who worked for the press in the 1970s were mobilized for the identification of the people in the images. Thus, it was possible to identify numerous personalities that appeared on the job site of the port, particularly in recordings of public visits.

Throughout the inventory process, several public showings of this material were held at both the Visual Anthropology Lab of the Federal University of Pernambuco and in the communities around the port. In particular, we highlight a public viewing held in 2022 in Vila de Suape, the community most impacted by the construction of the port, which mobilized 400 residents to watch the films. These moments were extremely important for us to understand more about the possible relevance of the collection and to begin researching the effects of the restitution of these images to the people who live in the region.



Figure 4. Recording of the launch of the project in Vila de Suape (Authors: Alex Vailati, Rennan Peixe).

Several participants of these viewings highlighted two points that were essential for them: the absence (or lack of access) of images of the region prior to the construction of the port, and how the restitution of the collection was fundamental to rethinking those times. The images enabled reflecting on that specific conjuncture of the implantation of the port and the advance of an infrastructure that is still in expansion today. We should reiterate that the communities around the port are once again facing a dispute, contesting the installation of a mineral iron terminal with high pollution potential.

Becoming Suape Museum

As we may perceive, one of the most relevant categories in this process was temporality and its relationship with the historical imagination: the "temporality of a society is related to that which the archive creates and the contents on which the archive is supported to transmit a certain view of time"[3] (Kummels, Koch, 2020: 33). Likewise, we found the issue of time in multiple theoretical frameworks (Carvalho da Rocha, Eckert, 2015; Larkin, 2018; Mbembe, 2001). The collection implicitly questions time, like in the classic work by Derrida (1995), in which, starting with the practice of the destruction of the collection, the notion of the permanence of features that oscillate between the private and the public is questioned. It is in this instituting dimension (Castoriadis, 2008) of the collection that the problem of temporality is inserted.

As we saw, the collection that we are analyzing was initially destined to be forgotten. We have no detailed information on how or why the collection was taken to MISPE, but we have heard reports of various collections that were "saved from the trash" —to use the words of Geraldo Pinho, the manager of the museum at the time. According to Carlos Cordeiro, the films were not made to circulate, and the company that managed the port reprimanded the filmmaker after he filmed the accidental sinking of an imported dredger. Cordeiro himself was surprised when he saw this sequence. He thought that the company had destroyed the material. These images remained hidden under the shadow of other narratives that were being produced and disseminated.

We may consider that all these sets of images produced by the port are modules or parts of its very infrastructure (Star, 2020; Vailati, in press). Studies of other archives enabled finding additional material, such as a film made in the 1970s that projected Recife and the port industrial complex as attractive for tourists and foreign investors. Moreover, the port itself produced a periodical that was translated into several foreign languages, and one can currently find an abundance of videos related to the keyword "Suape" on YouTube.

3 Our translation of *"La temporalidad de una sociedad se relaciona con aquella que el archivo crea y con los contenidos en que se respalda el archivo para transmitir cierta visión del tiempo"*.

The images of the films produced by Carlos Cordeiro form a set that, from many standpoints, needed to be forgotten. The very Super 8 format propitiates this by the difficulty in finding a functioning projector in the city of Recife to view the material. Digitization emerges as a radical intervention aimed at preservation, but substantially transforms the esthetic dimension and materiality of these films.

Looking at the field of contemporary visual anthropology, we perceive how the study of digital image collections is a fundamental space of dispute. A starting point that crosses many studies is the need to revitalize images, as the field of film preservation necessarily passes through digitization and the production of new collections.

Notwithstanding the interesting content of the Super 8 films, the total duration of approximately four hours comprised of numerous films with an average of three minutes each made the viewing of the material a difficult practice, particularly for a public that is not familiar with raw film in this format. This issue opened the doors for a very important reflection on what to do with the collection, problematizing the idea of depositing the digitized collection in institutions that ensure its safeguarding and access as well as a permanent restitution of this material by means of an experimental museum. The ideal of musealizing the material emerged as a necessary step.

The collections of museums are the object of the current thriving discussion on what to do with them (or how to deal with them), as new looks are being cast and diverse demands are being created (Moutinho, Primo, 2021). The origins, reasons and way in which these collections are stored and presented are being questioned. The responsibility that a collection imposes on an institution —from its preservation to its treatment, narrative and exhibition —is an issue that needs to be problematized from a contemporary perspective. Human remains, objects and images that speak of violence and the extermination of peoples as well as ransacked objects of art and sacred objects and photographs, for example, integrate museum collections throughout the world and for a long time were shown from the salvationist, preservationist, colonizing angle in museums, which themselves are the fruit of colonial enterprise and thinking (Chagas, 2020).

In recent years, other views on the role of museums, collections and exhibitions stress the need for other orientations in the safeguarding policy and curatorial policy as well as a critical reflection on their place and meaning in contemporary society. Researchers, scholars, militants, artists, members of indigenous communities and *quilombolas*, groups and representatives of countries that were expropriated guide the discussion and point out the problems imposed on museums. In a certain way, whether as a reaction or a response, there are different levels of concern (individual, institutional and governmental) and commitment to the revision/revisitation of narratives, collections and property.

Some examples of this process are fitting. In December 2022, the Dutch government officially apologized for its involvement in the trafficking of enslaved people, implicating itself as a State in the current consequences of the slaveholding past. The extremely rare formal apology was accompanied by the complaint of the insufficiency of the action and the demand of former colonies, such as Suriname, for other forms of reparation. Some institutions presented timid attempts of the revision of their collections and narratives on objects, such as the Rijksmuseum, the national museum of the Netherlands in Amsterdam, which proposed to "shed light on its permanent collection" by the addition for one year (February 2021 to February 2022) of 77 new captions/plaques alongside objects and paintings related to the enslaving colonial Dutch past. At the end of the period, the museum would assess the pertinence of assimilating the information "in order to do greater justice to the Netherlands' complicated history" (Rijksmuseum & Slavery).

Also in the Netherlands, the exhibition entitled "Alkmaar Plantation. Alkmaar in Suriname 1745-present"[4] held at the Stedelijk Museum in Alkmaar between November 2022 and March 2023 intended to address the slaveholding past of the town (and its townsmen) that gave a name to a plantation system of large landowners in the then colony of Suriname and its relationship with the Dutch West and East India Companies. The history of the enterprise, daily life, the naming of some enslaved people and a presentation of current life in the location composed the show. However, an enormous painting was placed at the entrance of the exhibition in the style of portraits from the 16th and 17th centuries of one of the men responsible for the occupation of Suriname. The temporal leap from the period of occupation to the current day does not problematize its impacts and consequences. The way the exposition was put together (who contributed and who led) was not presented. To some extent, the attempt to speak about this past is a trap for the museum, as the narrative seeks to declare the suffering and harm caused by involvement in the colonial enterprise but does not go into the issue with sufficient depth.

In our case, we are not dealing with a collection that is strictly a colonial legacy, but that was constituted in a context in which developmental thinking operated together with a dictatorial political system. Through the possibility of creating virtual exhibition spaces, the idea of forming a museum consolidated, and we constituted the "Suape Museum", in which different collections on the Suape region are available and can serve as the basis for reflections on the consequences of the port, which are minimized by some sectors of society but are of considerable importance to the community that is directly impacted.

At an exhibition of the MISPE collection with residents of Vila de Nazaré held at the Visual Anthropology Lab of Federal University of Pernambuco, one man pointed out that the very word "Suape" is perceived as problematic by many residents. He even suggested that the museum could have another name because the "Suape" category is indissolubly linked to the presence of the port. The issue of how to re-politicize the images of the collection was a path replete with traps, as occurred in other exhibition experiences. The poetic aspect of the museum —understood here as intrinsically linked to the political dimension (Larkin, 2020)— then became a central theme of the process.



Figure 5. Site of Suape Museum, available at www.suapemuseu.com.br (Accessed: June 20th, 2023). The text stated: "The Suape Museum seeks to collect and publicize images of the Suape region on the coast of Pernambuco, where one of the main port infrastructures of contemporary Brazil was installed".

4 In the original: "Plantage Alkmaar. Alkmaar in Suriname 1745-heden".

Infrastructures of memory

What do the images say? What do they hide? As ideas are circulated in these images, we start with the premise that they are infrastructures of the port and can be contested —seen through another prism. Narrated by other groups rather than those that had the developmentalist and economic interests of the state or the company, but affective, ecological, community-oriented. At the beginning of the process described here, the collection was something hidden because no one knew what it actually contained beyond the words that were indicated on the list available from MISPE and the little that we could project prior to digitization.

After digitization, the collection continued to be material that needed to be reinvented in order to have a politically stronger role. We were able to discover sequences that could be viewed. For instance, many of the aerial shots of the coast enable seeing how the region was before the port; the visits of politicians and businessmen, whose movement underscores the interests involved in the construction project; sequences that reproduce folk celebrations, events of the villages situated in the area and the material heritage of the region, which stands out as one of the first regions invaded and colonized by Europeans. How to put together and give new meaning to the monumental quantity of moving images?

Some examples used as references were found in that transdisciplinary field between anthropology and museology. Practices of the extroversion and resignification of collections are being experienced in recent projects and proposals, such as the exhibition "The Photographic Impulse to (dis)Arrange the Colonial Archives" at the *Museu Nacional de História Natural e da Ciência* (MUHNAC) linked to the University of Lisbon in Portugal. The exhibition proposes the reorganization or rearrangement of the photographic collection (GODINHO et al, 2021) of two Portuguese scientific missions in Africa (geodesy and anthropology). The result of a research project of the New University of Lisbon in partnership with MUHNAC, which safeguards the collection, the exhibition questions the use of the images, points to the function of control, classification and domination originally conceived/destined for that collection and proposes, as reparation,[5] the perspective that other interpretations are possible. Thus, it imposes —by means of (dis)arrangement— new meanings and raises other issues for the collection through a collaborative curatorship performed in a shared way with multiple viewpoints (Andrade, Elhaik, 2018).

By rearranging and re-narrating also through artistic interventions based on the same photographs, "counter-visualities" are proposed, by which the images are treated as witnesses/evidence. These images, which would have remained hidden/stored/asleep, are now placed before the public with a different presentation. The origins of the images, their modes of production and functions for which they were originally proposed (as a means of fostering the colonial agenda) are put into discussion. What once served to establish frontiers and geographic limits and propagate the notion of racial hierarchy is now taken as "proof of the crime", as the African artists participating in the curatorship call it. This retelling, displacing conceptions and opening spaces for disputes is something singular and daring for the local reality, considering the horizon of Portuguese museums, museological institutions and memory.

The demand for revisions is also found in Brazil, notably by indigenous people, Afro-Brazilians and practitioners of African-derived religions (*terreiros*). Some examples are the creation of indigenous, *quilomba* and *terreiro* museums by the communities themselves as well as

5 Term used in the catalog of the exhibition.

requests for the repatriation of collections safeguarded by institutions considered oppressors. A recent case was the "Release our sacred objects" campaign, in which Afro-Brazilian religious leaders and activists of the Black movement demanded the "release" of sacred objects apprehended between 1890 and 1946 by the civil police of Rio de Janeiro at the Civil Police Museum of the city under the denomination "Black Magic Museum Collection". After years of mobilization, the collection was transferred to the Museum of the Republic in 2020 and renamed "Our Sacred Collection". Besides the movement of the objects to a place considered adequate by those for whom the objects have meaning, there was a process of resignification of the collection marked by the new designation, modifying its status.

Likewise, the problem/contestation with regards to colonial statues and monuments in public spaces was stressed in recent years through interventions and protests throughout the world (Moraes & Anjos, 2020). In Brazil, the statue of the *bandeirante* Borba Gato in São Paulo was covered with red paint in 2016 and set afire in 2021 by activists who demanded a critical stance with regards to the meaning that those statues and monuments propagate. This kind of action draws attention to narrated histories and facts that involve untold stories of violence, expropriation and exploitation related to these figures presented as heroes.[6] In this discussion and speaking about Africa, Mbembe (2020) proposes removing all such monuments from public spaces and putting them together in an act burying colonialism in a type of garden/museum for future generations —a project that was partially materialized in the Apartheid Museum in Johannesburg.[7] With regards to Brazil, Moraes and Anjos (2020) argue that "in this context, questioning, contextualizing, vandalizing and, at the limit, toppling monuments can be acts of reparation and healing— acts of love."

In this conjuncture of the reformulation of narratives, projects propose the (re)mapping, updating and registration of new interpretations of places of memory and —beyond museums and archives— the decolonization of cities themselves, such as the case of remapping[8] in Portugal and Germany, which envisages a series of activities and productions, such as the construction of a new subjective cartography of the cities, or *Demonumenta*[9] in Brazil headed by the School of Architecture of the University of São Paulo, which proposes a discussion and presents other narratives regarding "uncomfortable monuments and architectonic heritages related to the commemorations of the Independence of Brazil and the 1922 Modern Art Week and its reverberations in 1932, 1954 and 1972". Thus, there is an international movement of contestation, reflection and action with regards to objects, collections, iconographies and monuments, their meanings and narratives that propagate and which are implicated.

That said, there is a more-than-urgent need for understanding that dealing with collections is to take on the responsibility of these collections and the communities that these collections address as well as the way of extroverting them. This is an ongoing discussion that passes through the fields of museology, archives/collections and anthropology and takes us back to the collection of films about Suape. Therefore, these reflections were the starting point for thinking about the next

6 See also actions of the group Aparelhamento, which promoted a series of interventions in the city of São Paulo: https://www.instagram.com/aparelhamento/

7 Apartheid Museum. Available at: https://www.apartheidmuseum.org/. Accessed on June 13th, 2023.

8 ReMapping Memories. https://www.re-mapping.eu/pt/o-projeto. Accessed on May 21st, 2023.

9 Demonumenta. http://demonumenta.fau.usp.br/. Accessed on May 21st, 2023.

step —the opening of the collection. As mentioned above, considering the possible interpretations, diverse actors were mobilized, who contributed to the building of the descriptive information as well as the meanings of these images. To detail this process, we will consider two case studies constituted by two different recordings that were featured throughout the collection cataloging process. The first is the filming of the visit from President João Figueiredo, the last military man of the era of the dictatorship in the presidency, and the second offers images of a case that became very suggestive among the residents of Vila de Suape— that of the dredger that ran aground and subsequently sank at the entrance of the port.

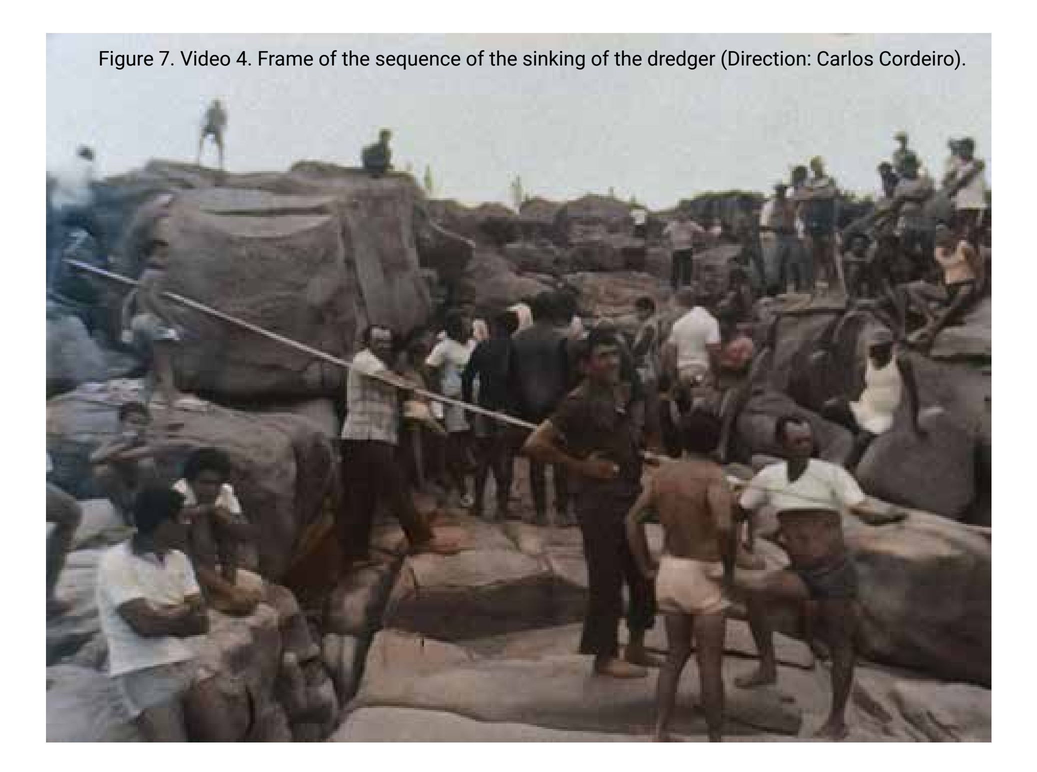

Figure 6. Video 3. Frame from the sequence in which João Figueiredo speaks in Suape (Direction: Carlos Cordeiro).

As we can infer from the images, the visit by president Figueiredo was an event that included the presence of "authorities" and local residents. According to one of our contacts, the port on such occasions had a bus to transport students from schools to the event. In the images, we can see the hierarchical position between the authorities and residents, defined by a journalist active in the region at the time of the event as the "*povão*" [commoners], underscoring the subordination of these subjects to other political and economic capitals.

The images reveal signs of a division that interlaces racial and economic issues. They are atypical in the panorama of image production on Suape because they demonstrate existing divisions but also show that there is a mixing of the two groups and a mutual interdependence. By the way in which they were cataloged, these images become part of a reflection that can be defined as counter-colonial, that is, they seek to expose how the port

was constructed with a basis on these divisions. As many people underline, those images are quite atypical concerning the re-production of Port's image: they show both dominators and dominated. Contemporary Ports' narratives are usually based on green washing and "social washing" that try to propose a sustainable image and that exclude everything that does not fit in those representations. As we will show (figure 8), the reactivation of those images through editing can resignify them. Using iconic music and montage, those images have been perceived as something that can "eternalize" the modern genesis of those communities, based on a still ongoing conflict with port infrastructure.

Figure 7. Video 4. Frame of the sequence of the sinking of the dredger (Direction: Carlos Cordeiro).



The second case regards the sinking of the dredger. Once again, the images demonstrate considerable excitement among the representatives of the port, who are trying to save the vessel, which is inexorably aground at the entrance of the port, and the population that observes the events attentively. In this case, we once again have different interpretations. According to journalists present on the occasion, the sinking of the dredger fits into a narrative based on commercial disputes – in an attempt to win tendering processes by means of illegal acts, with the purposeful sinking of the vessel. In short, a commercial war that involved violent acts would support the destruction of the dredging equipment and, in more general terms, the practices that underpin the construction of the port.

On the other hand, the population that witnessed the event tells a different story, and these stories are also fundamental to understanding the practices that serve as the basis of the construction of these massive port infrastructures. At the time, people in general did not

perceive what was happening, as many stated that they "only knew that something was being built, but could not imagine its future impacts". The dredger is one of the tools most historically used for the expansion and foundation of channels and, consequently, is currently considered the element that most causes destruction to marine and coastal environments. This fact is especially relevant in a context in which the sustenance of the communities around the port often comes from an economy based on artisanal fishing and small-scale tourism. It was thrilling to see the reaction of the people to the sinking of the dredger, reporting that "at the time, they were cheering for its salvation" and, with it, the project of the port. "We did not know what was coming, but we knew that something was coming" was one of the statements that this clip elicited. Reproposing these images to local communities has been perceived as a process of revitalization of these memories, something that implicitly contests Port's erasure strategy.

These processes of the resignification of images —and of the past— serve as the basis of the Suape Museum as a tool for sharing and providing access to the images, an initiative that understands the museum "as technology, as a work tool, as a strategic device for a new, creative, participative relationship with the past, present and future" (Chagas, 2011:05). The museum puts this set of images in motion, propitiating its politization and the emergence of multiple interpretations —alternative narratives that question the practices that permitted the construction and continual expansion of the port.

Thus, the Suape Museum is an example of a museological initiative that has the use and interpretation of images at its core and is in a territory where there are disputes. Some experiences in Brazil serve as reference. The Museum of the Removals in Rio de Janeiro makes use of initially private images, which are placed "on the streets", thus creating a counter-musealization (Brulon, Peixinho, 2022) and a counternarrative of the expulsion of the residents of Vila Autódromo amidst the execution of large works, namely, urban reforms for the Olympics. The images enter the field of the dispute of narratives and "prove" what the community says in counterpoint to the speech of public authorities, in this case, city hall of Rio de Janeiro. By means of photographs, the museum not only narrates the past history but also the present and demands another future than that which the public authorities want to impose. There is the making of a counter-museology that "is based on the contesting experience of the museal order itself" (Brulon, Peixinho, 2022:21); it does not fit in canonical terms the ideal of a museum. In this experience, the images are the "main support of memory for residents who resisted" (Brulon, Peixinho, 2022:07), as the museum is made during the process of appropriation and the forced removal of the residents.

The *Museu da Beira da Linha do Coque* (Museum of the Edge of the Line of [the neighborhood of] Coque)[10] in the city of Recife is another initiative using the audiovisual to insert itself in the struggle for remaining in the community, a central region of the city, and also to counter discourse on the location. The museum collection is composed of audiovisual records of residents of the community, narrating another story for the neighborhood different from that propagated by the media and public power, in which it is related to violence and poverty (Heitor, 2018). By means of a "Cycloscreen" (combination of bicycle and projector), the exhibition of the collection is performed itinerantly in and outside the community, echoing the museum as an instrument and political agent.

10 https://historiasdocoque.wordpress.com/. Accessed on: May 21st, 2023.

As mentioned, old, new and renovated collections have been strategic devices of re-writings in the realm of disputes for memory, territory and rights in recent years. We can therefore state that the Suape Museum emerges in the "void in devasted spaces" and the image of the support for the museum and the struggle of the communities that live around the port. The images also promote a discussion on the cultural landscape, which is destroyed by the public power and large corporations (Chagas, 2020:146).

The counter-musealization of the leftovers

In the case that we present in this article, we found positionings between research and extension located from the university in a perspective that places it alongside the community in order to reflect on the present and future through images. The path traveled was that of understanding a museum not in normative terms but in experimental terms. As stated, the collection on which we worked was destined to oblivion, to death (near death). It was asleep. The images, which were not produced to circulate, which were private, are now lifted to another place. They are re-elaborated in another context from an initiative that is self-titled "Suape Museum", in which the MISPE collection is joined with others that were and still will be found and produced. With the Suape Museum, we are producing a new musealization from and with other points of view, understanding images not as mere unconcerned records. Multiple visions are converging for a musealization in which the images can be applied for the building of a counternarrative.

The Suape region experienced expulsions, appropriations and devastations for the sake of a developmentalist project. The public image records of this process were mainly charged with a narrative from the state's "path to progress" standpoint. We may consider that we are in the realm of dealing with memories that may be considered traumatic for the community involved. We are operating between remembering and forgetting or how to remember and how to forget. The transformations and impacts of the construction of the port and its expansions are "traumas of development" that are not considered as such, perhaps due to its visible scale and the profile of the community that is directly affected. The Suape region may come to be understood as a place of memory associated with the developmentalist politics of large works as occurred and is occurring with the construction of hydroelectrical plants. The images demonstrate "the before" not experienced or recalled by many residents and that can be the starting point for thinking about the present day and glimpsing the future.

The temporal distance of the facts and events implies different choices in the treatment and approach. Taking into account our practice and the current context, the experience of a museum in which image collections are organized with the proposal of the collaborative building of meanings is the most correct path. We are dealing with a counter-musealization of leftover images, as Brulon & Peixinho (2022) point out in reference to Debary, for whom "the patrimonial and museal stance rests on this management of leftovers " (Debary, 2017:85). As stated above, the MISPE collection was "saved from the trash". These leftovers are what remained of what was recorded at the time and contrast what remains of the place.

The museum shaped here on this traveled path is in line with a perspective of an experimental museology built with a basis on regimes of non-hegemonic value that proposes "freeing the social experience from the disciplinary regimes of normative, oppressive museums and museologies " (Brulon, Peixinho, 2022:21). It is a museological project in which there are social and

political implications that are also not exempt from conflicts, a museum designed as an aggregating space open to the constant incorporation of images and information and the meanings given to them, seeking to reveal visions of the region in the last 50 years, very often unknown due to the lack of publicization (did it need to be forgotten?), a lack of access or because they are dispersed in physical and virtual form.



Figure 8. Video 5. Clip of launching of the MISPE collection (Direction: Alex Vailati)

During the exhibition of part of the collection in the public square of Vila de Suape materialized in this video (figure 3) in October of 2022, commenting on the now revived and awakened images, community leader Rildo Plínio stated that the community was being eternalized and that the 2019 oil spill was only the tip of the iceberg, as "the community was impacted and is still being impacted". Without the intention of radically changing history, as would be necessary, the Suape Museum is a space that mobilized the community and can be mobilized by it. **post(s)**

Some parts of this article have been published in Portuguese in Morim, J.; Vailati, A. O Museu Suape: Reflexões sobre a contra musealização dos acervos visuais. Iluminuras, Porto Alegre, v. 24, n. 65, p. 172–199, 2023.

References

Andrade, X., & Elhaik, T. (2018). Antropología de la imagen: una introducción. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, *33*, 3. https://www.academia.edu/37574323/Antropolog%C3%ADa_de_la_imagen_una_introducci%C3%B3n

Brulon, B., & Peixinho, L. F. (2022). Museologia experimental de imagens insubordinadas: a coleção fotográfica de Luiz Claudio da Silva no Museu das Remoções. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, *30*, 1–32. https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30d1e25

Carvalho da Rocha, A. L., & Eckert, C. (2015). *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas*. ABA Publicações.

Castoriadis, C. (2008). *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Paz e Terra.

Chagas, M. (2020). Imaginação museal e museologia social: frag-mentos. *Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia*, *56*, 133–150. https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/41602

Chagas, M. S. (2011). Museus, memórias e movimentos sociais. *Cadernos de Sociomuseologia*, *41*. https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654

Debary, O. (2017). *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu* (1st ed.). UM2 Comunicação.

Derrida, J. (1995). *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Relume Dumará.

Godinho, A., Mateus, C., Simões, C., Costa, M., & Abreu, R. (2021). Património científico colonial num tempo pós-colonial. As coleções antropológicas fotográficas do Instituto de Investigação Científica Tropical. *Boletim ICOM Portugal*, *17*, 52–66. https://icom-portugal.org/wp-content/uploads/2022/01/boletim_ICOM_portugal_17_dez_2021-1.pdf

Heitor, G. K. (2018). Resistência e re-significação da luta pela cidade na experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE). *Revista Nava*, *3*(2), 115–134. https://doi.org/10.34019/2525-7757.2018.v3.27947

Joyner, E. (2022, December 19). Holanda pede desculpas pelo papel no tráfico de escravos. *DW Brasil*. https://www.dw.com/pt-br/holanda-pede-desculpas-pelo-papel-no-tr%C3%A1fico-de-escravos/a-64155939

Kummels, I., & Koch, G. C. (Eds.). (2020). *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual. vol.1* (1ª edição). Fondo Editorial de la PUCP.

Larkin, B. (2018). Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure. In *The promise of infrastructure*. Duke University pres.

Larkin, B. (2020). Políticas e Poéticas da Infraestrutura. *Revista AntHropológicas*, *31*(2). https://doi.org/10.51359/2525-5223.2020.249895

Mbembe, A. (2001). *On the Postcolony* (First edição). University of California Press.

Mbembe, A. (2002). The Power of the Archive and its Limits. In C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid, & R. Saleh (Eds.), *Refiguring the Archive* (pp. 19–27). Springer Netherlands. https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2

Mbembe, A. (2020). O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais? | Revista Rosa 2. *Revista Rosa*, *2*(2). https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais

Moraes, F., & Anjos, M. (2020). Derrubar monumentos, um ato de amor | Revista Rosa 2. *Revista Rosa*, *2*(2). https://revistarosa.com/2/derrubar-monumentos-um-ato-de-amor

Moutinho, M., & Primo, J. (2021). Acervos coloniais: para uma leitura crítica das heranças. *Boletim ICOM Portugal*, *17*, 91–97. https://icom-portugal.org/wp-content/uploads/2022/01/boletim_ICOM_portugal_17_dez_2021-1.pdf

O Impulso Fotográfico: (Des) Arrumar o arquivo colonial. (n.d.). Museu Nacional de História Natural e Da Ciência. Retrieved May 23, 2023, from https://www.museus.ulisboa.pt/exposicao-impulso-fotografico

O Impulso Fotográfico: Medindo as Colónias e os Corpos Colonizados O Arquivo Fotográfico e Fílmico das Missões Portuguesas de Geografia e Antropologia. (n.d.). Photo Impulse. Retrieved May 23, 2023, from https://www.photoimpulse.fcsh.unl.pt/pt/inicio/

Palavras ancestrais: uma história sobre o Acervo Nosso Sagrado. (2021, January 29). *Ibirapitanga*. https://www.ibirapitanga.org.br/historias/palavras-ancestrais/

Plantage Alkmaar. Alkmaar in Suriname 1745-heden. (n.d.). Stedelijk Museum Alkmaar. Retrieved May 23, 2023, from https://stedelijkmuseumalkmaar.nl/nu-te-zien/archief/plantage-alkmaar-alkmaar-in-suriname-1745-heden

Rijksmuseus & Slavery. New light on the permanent collection. (n.d.). Rijksmuseum. Retrieved May 23, 2023, from https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/past/rijksmuseum-and-slavery

Scott, R. P. (2018). Projetos de desenvolvimento e o disciplinamento de mulheres no tempo e no espaço. *Cadernos Pagu*, e185204. https://doi.org/10.1590/18094449201800520004

Star, S. L. (2020). A Etnografia da Infraestrutura. *Revista AntHropológicas*, *31*(2). https://doi.org/10.51359/2525-5223.2020.249896

Vailati, A. (No prelo). A imagem como eixo infraestrutural. Contato e exposição do Porto de Suape. *Cadernos de Arte e Antropologia*.

Vailati, A., & Godio, M. (2020). Reconfigurando o meio ambiente. Reflexões sobre migrações e disputas ambientais na ilha de santa Catarina. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, *12*(1), 285–303. https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/11345

Vailati, A., & Villarreal, G. Z. (Eds.). (2021). *Ethnographies of "on demand" films: anthropological explorations of commissioned audiovisual productions*. Palgrave Macmillan.

VIDERE

Galería

PALIMPSESTO. MUROS DEL ESTALLIDO

Alexis Díaz Belmar
Felipe Palma Irarrázaval
Matilde Urzúa Monteverde

Alexis Díaz Belmar, fotógrafo, editor y curador. Director de Haikén ediciones, editorial especializada en fotografía. Correo electrónico: alexisdiazbelmar@gmail.com

- Estudiante de Ph. D. en Humanidades Aplicadas de la Universidad Andrés Bello, Chile.

Felipe Palma Irarrázaval, sociólogo, cineasta y académico. Profesor titular de la Escuela de Artes y Oficios de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Correo electrónico: felipe.palma@uacademia.cl

- Ph. D. en Sociología Visual en Goldsmiths College, Reino Unido.

Matilde Urzúa Monteverde, antropóloga. Investigadora independiente de fenómenos en relación con violencias, género y derechos humanos. Correo electrónico: mvurzua@uc.cl

- Diplomada en el programa de Antropología y Creación Audiovisual, UC.
- Diplomado de Violencia y Género de la Universidad de Chile.

Resumen

En el marco del estallido social chileno de 2019, surge la obra dirigida por el fotógrafo Alexis Díaz Belmar titulada *Palimpsesto*. *Muros del estallido*. En ella presenta un conjunto de muros del centro de Santiago que sirvieron como lienzos para plasmar las diversas demandas de los manifestantes. A partir de un registro fotográfico sistemático de estos muros, se convocó a un equipo multidisciplinario para montar una instalación de sitio, que opera como un calendario visual de los hechos.

Palabras clave

estallido social chileno, fotografía, instalación, antropología visual

Palimpsest. Walls of the Outbreak

Abstract

In the context of the Chilean social uprising of 2019, photographer Alexis Díaz Belmar directed a project titled *Palimpsesto*. *Muros del estallido*. This work showcases a series of walls in Santiago that served as canvases for capturing the diverse demands of the protesters. Based on a systematic photographic record of these walls, a multidisciplinary team was assembled to create a site-specific installation that functions as a visual calendar of the events.

Keywords

Chilean outbreak, photo, installation, visual anthropology

Fecha de envío: 16/08/2023
Fecha de aceptación: 15/03/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3403
Cómo citar: Díaz, A., Palma, F., y Urzúa, M. (2024). *Palimpsesto*. Muros del estallido. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 144-161). Quito: USFQ PRESS.
Financiamiento: Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. Línea Artes de la visualidad. Modalidad de trayectoria, convocatoria 2021. Folio: 600287.



El 6 de octubre de 2019, en Santiago de Chile se produjo un alza en el pasaje del metro de 30 pesos. Esto generó gran malestar en la población. Para el 18 de octubre, el clima de descontento social aumentaba y las manifestaciones ya tenían un carácter masivo y a escala de país. Ni el estado de excepción, ni el mayor contingente policial desplegado, ni la violencia fueron útiles para aplacar las protestas. Se produjeron cacerolazos, marchas, banderazos, performances, quemas, evasiones y expresiones artísticas de todo tipo. Se vivió una experiencia liminal efervescente y la explosión visual de deseos, reestructuraciones y comunión, con la consigna generalizada por una vida digna y la garantía de derechos sociales.

En ese contexto surge *Palimpsesto. Muros del estallido*, un proyecto del fotógrafo Alexis Díaz Belmar que busca una mirada a este estallido social desde las manifestaciones gráficas y pictóricas en las calles de Santiago. Realizó la observación y el registro sistemático de tres muros: la Torre Telefónica, la calle Irene Morales y el Centro Gabriela Mistral. Con el complejo e importante desafío de registrar el momento histórico-político, realizó estas fotografías como un escaneo de la ciudad buscando, a través de la documentación, la exploración textual y visual como elemento de protesta.

La construcción de los archivos se realizaba desde la composición del muro a través de decenas de fotografías, de modo que las capas digitales conformaban una imagen que a su vez es la conjunción de la dinámica colectiva del palimpsesto. Los discursos políticos encontrados en el muro se articulaban vistiendo la ciudad de pieles que iban mutando día a día en esta pizarra del pueblo.

Este archivo fue llevado a nuevos escenarios, haciéndolo dialogar con soportes alternativos y analizando el contenido que expone. Al ingresar a aquel espacio digital y habitar la imagen, todos sus elementos se comunican e interpelan al lector adentrándolo etnográficamente en los muros del estallido.



www.palimpsesto.info



Sábado 19 de octubre de 2019. Santiago está bajo el poder de los militares. Se ha declarado estado de emergencia ante las manifestaciones por el alza en 30 pesos en el pasaje del metro. Incendios en estaciones, manifestaciones, caos en la vía pública, miles de personas en las calles ante la paralización del servicio de transporte. En el metro Baquedano realicé esta fotografía a la entrada de la estación. Aparecen los primeros rayados: «Ladrones», «Evade», «1312». Esta puerta será tapiada por los manifestantes con un cerro de piedras y escombros.






Viernes 25 de octubre de 2019. La marcha más grande de la historia chilena. Al comienzo, grabé el mural que está a los pies del cerro Santa Lucía: «Homenaje de la ciudad de Santiago a Gabriela Mistral», de Fernando Daza. Un hombre manchado de sangre y con el torso descubierto se posa frente a la cámara. De fondo, Mistral y los pueblos originarios. Fue un instante de consciencia de la totalidad. La huella de la marcha va quedando en las paredes de la ciudad.









Domingo 8 de noviembre de 2019. Muro del edificio de la empresa transnacional de comunicaciones Movistar. Es el muro más cercano a la «Plaza Dignidad», centro de las manifestaciones. Ya las primeras protecciones de madera fueron arrancadas y utilizadas como barricadas por los manifestantes. Comienzan a instalar los primeros blindajes de acero, que se utilizan como pizarras para indicar las demandas sociales en imagen y palabra. El muro también se golpea, deviene sonoridad y acto performático del lamento, la rabia y el desgarro.


LA DESIGUALDAD
CHiLE!
ACAB
TIENE LA CULPA. DEBEN MORIR. VAMOS A QUEMAR LAS CASAS DE LOS PARTIDOS POLITICOS
CRISIS


ACAB
ACAB
NO SON TUS AMIGOS
GO VEGAN
NO ESTAMOS EN GUERRA!!!
EVADE





Domingo 26 de enero de 2020. Han pasado tres meses del estallido del 18 de octubre. La calle Irene Morales está comenzando a transformarse en un muro animita. La reciente muerte, el 27 de diciembre, del manifestante Mauricio Fredes, ahogado por carabineros, se entrecruza con la muerte de Mónica Briones, primer caso de lesbofemicidio registrado en Chile, en 1984. La calle se tiñe de sangre de esquina a esquina, mientras muchachos de primera línea hacen guardia en el lugar del fallecimiento de su compañero.


ACAB
Pje.
Mauricio
Fredes
SENAME
EVADE!
ACAB


MAURICIO
FREDES
PRESENTE
EN LA
LUCHA!
X SIEMPRE





Domingo 22 de marzo de 2020. Hace cuatro días se había declarado Estado de Excepción Constitucional de Catástrofe por Pandemia Covid-19. En tres días más declararían cuarentena total. Es el último registro realizado del Centro Cultural Gabriela Mistral. Es el fin del estallido social. Sus últimas huellas. Atrás quedaron los más de 400 traumas oculares generados por la policía, las brigadas de rescatistas que operaban en este edificio, o los diversos diálogos que se generaron en este centro cultural para pensar un nuevo Chile.


PRESXS X LUCHAR





Martes 24 de agosto de 2021. Camilo Catrillanca, comunero mapuche, fue asesinado por carabineros el 14 de noviembre de 2018. El poeta Raúl Zurita le dedicó unos versos de homenaje: «que su rostro cubra el horizonte». Y así fue. Durante el estallido, el rostro de Catrillanca cubrió todas las calles de la ciudad. Las demandas de los demás pueblos originarios se visibilizaron y se instalaron en la conciencia social colectiva. Un bosque nativo en la Patagonia fue proyectado con las imágenes de los rostros selknam y mapuche que circulaban por Santiago.





Lunes 11 de octubre de 2021. La matanza en la escuela Santa María de Iquique, en 1907, fue uno de los sucesos más traumáticos para el movimiento obrero chileno. Alrededor de 400 personas fueron asesinadas por manifestarse y pedir mejoras laborales a las compañías salitreras. Las demandas ciudadanas del estallido conectaban con las demandas históricas. La luz, como un vector de la memoria, crea palimpsestos en el tiempo. En la fotografía, la zona industrial de la salitrera de Humberstone, en Iquique.





Sábado 24 de septiembre de 2022. Una mujer de unos 20 años entra a la muestra *Palimpsesto. Muros del estallido*, en el Centro Cultural GAM. Comienza a ver las fotografías. Luego observa las proyecciones. El sonido invade la sala. Cánticos de la plaza, murmullos, sirenas, disparos. «¡Esto no sirvió para nada!», grita. «Esto no sirvió para nada», repite una y otra vez bajando de a poco el tono de su voz. Sigue mirando la pantalla y comienza a llorar. Cierra los ojos. Una mujer mayor la mira desde lejos, se le acerca y la abraza. «No te preocupes —le dice—, esto continúa».


UN ABUS
LA LUCHA



Pablo Hermansen Ulibarri, académico en la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Correo electrónico: phermans@uc.cl

- Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Roberto Fernández Droguett, académico en el Departamento de Psicología de la Universidad de Chile. Correo electrónico: rfd2003@gmail.com

- Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Resumen

Considerando la complejidad de la revuelta social en Chile en 2019 y sus expresiones visuales en el espacio público, el presente trabajo analiza una selección de material foto-etnográfico producido en la Plaza de la Dignidad desde la noción de «Maraña». Este ejercicio se propone dar cuenta de dicha complejidad y de las dimensiones que se expresan en ella bajo una modalidad insurgente de transformación del espacio público y de interpelación a las formas tradicionales de interpretar y comprender el fenómeno.

Palabras clave

intervenciones insurgentes, estallido social, maraña, Plaza de la Dignidad, foto-etnografía

Insurgent interventions in the social upheaval in Plaza de la Dignidad: visual and political “Marañas”

Abstract

Considering the complexity of the social upheaval in Chile in 2019 and its visual expressions in public spaces, this work analyzes a selection of photo-ethnographic material produced at Plaza de la Dignidad through the concept of «Maraña». The aim is to address this complexity and the multiple dimensions it reveals, focusing on how an insurgent transformation of public space challenges traditional interpretations and understandings of the phenomenon.

Keywords

insurgent interventions, social outbreak, maraña, Plaza de la Dignidad, photo-ethnography

Fecha de envío: 20/09/2023
Fecha de aceptación: 19/04/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3106
Cómo citar: Hermansen, P., y Fernández, R. (2024). Intervenciones insurgentes en la revuelta social en la Plaza de la Dignidad: «Marañas» visuales y políticas. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 162-183). Quito: USFQ PRESS.



En el estallido o revuelta social que se inicia en Chile el 18 de octubre de 2019, la ciudadanía se vuelca masivamente a las calles a manifestarse contra el modelo socio-político y económico neoliberal. Como ya se percibía desde hace años, el malestar contra el modelo y sus desigualdades e injusticias estaba profundamente instalado en amplios sectores de la población. El estallido de octubre de 2019 puede ser interpretado como la culminación de un ciclo de protestas cuyo origen es posible rastrear al menos hasta el cambio de siglo, pero que se hace evidente con las protestas del año 2011 (Del Valle Orellana, 2021; Pinochet Cobos, 2021).

Como señalan Paredes (2021) y Orellana Águila (2022), el sector de Plaza Italia, centro simbólico y político de la ciudad de Santiago, se transforma en el principal escenario de las manifestaciones, y es renombrado por la ciudadanía movilizada como «Plaza de la Dignidad». En este escenario se desarrollan una serie de interacciones insurgentes (Orellana Águila, 2022) que implican una apropiación y transformación intensiva del espacio público, que lo modifica material, simbólica y prácticamente. Avanzando con los planteamientos de Miraftab (2018) y del mismo Orellana Águila (2022), podemos entender este estallido desde una lógica insurgente en la medida en que, por una parte, sus escenificaciones rompen la planificación y las normas impuestas desde los poderes estatales y corporativos que rigen el espacio público; y por otra, en cuanto rediseñan la ciudad e inscriben en el espacio público imágenes y palabras de contestación que interpelan material y simbólicamente la normalidad urbana neoliberal (Pinochet Cobos, 2021).

Dada su visualidad disruptiva, Campos y Bernasconi (2021) lo definen como «estallido gráfico». Esta noción refiere a las prácticas espaciales de expresión visual en los muros de la ciudad (Marín, 2020), que se desarrolló con intensidad en el entorno de la Plaza de la Dignidad, donde «individuos y colectivos graban materialmente su presencia, su existencia social, pero también sus demandas, intereses y visiones de la realidad, sus formas de relacionarse con la memoria y la historia, con el presente y el futuro» (Campos y Bernasconi, 2021, p. 113).

Campos y Bernasconi (2021) desarrollan una acertada descripción del paisaje de la revuelta, pero lo caracterizan usando la noción de polifonía, idea que sugiere una autoría, intencionalidad y ordenamiento que no parece corresponderse con el carácter mismo de estallido: superposición emergente y disruptiva de intervenciones gráficas, escénicas y visuales de intersubjetividades subalternas en el espacio público. Con Miraftab (2018), comprendemos que el (co)diseño insurgente de la ciudad sucede desde la coordinación colectiva de actores sociales subalternos que, adoptando una lógica de autodeterminación, se apropian del espacio público y lo configuran de acuerdo con sus propios términos. Ahora bien, situados en la revuelta social, no hay tiempo u oportunidad para planificaciones. Lo que ocurre es una apropiación dinámica y emergente del espacio público, en la que se van superponiendo y enmarañando distintas imágenes y consignas, relativas a las distintas demandas y denuncias de las ciudadanías movilizadas. Es en este sentido que, bajo una lógica que definiremos como *diseño insurgente*, proponemos la noción de «Maraña» (Hermansen y Guerra, 2023; Hermansen y Tironi, 2024) para aproximarnos a las intervenciones visuales del espacio público durante la revuelta.

Entenderemos a la idea de «Maraña» como un entrelazamiento de formas, materialidades y expresiones intersubjetivas, que no podemos comprender desde una aproximación fragmentaria sin perder su configuración emergente y sofocar la vitalidad que esta performa (Hermansen y Tironi, 2024). Dada su cualidad intrínsecamente entrelazada, no es posible determinar dónde comienzan y terminan quienes la componen, por lo que excede el alcance de la racionalidad científica, inscrita en la epistemología moderna, que tiende a reducir los fenómenos a la mera suma de sus partes. Esta reducción se propone objetivar e higienizar los fenómenos que investiga, generando la ilusión de una comprensión que permita el control y la predicción de su devenir. Siguiendo al epistemólogo Yakov Malkiel (1948), la palabra *maraña* tiene un carácter polisémico y sugerente, que permite interpretaciones situadas, según cada objeto y contexto al que podamos referir, en este caso la revuelta social y sus expresiones visuales. En concordancia con su propia lógica, la palabra es enmarañada. Evoca desde la mala hierba y matorral en botánica, una masa enredada de acordes en música, hasta un asunto difícil de resolver, alejándose por lo tanto de cualquier significado unívoco.

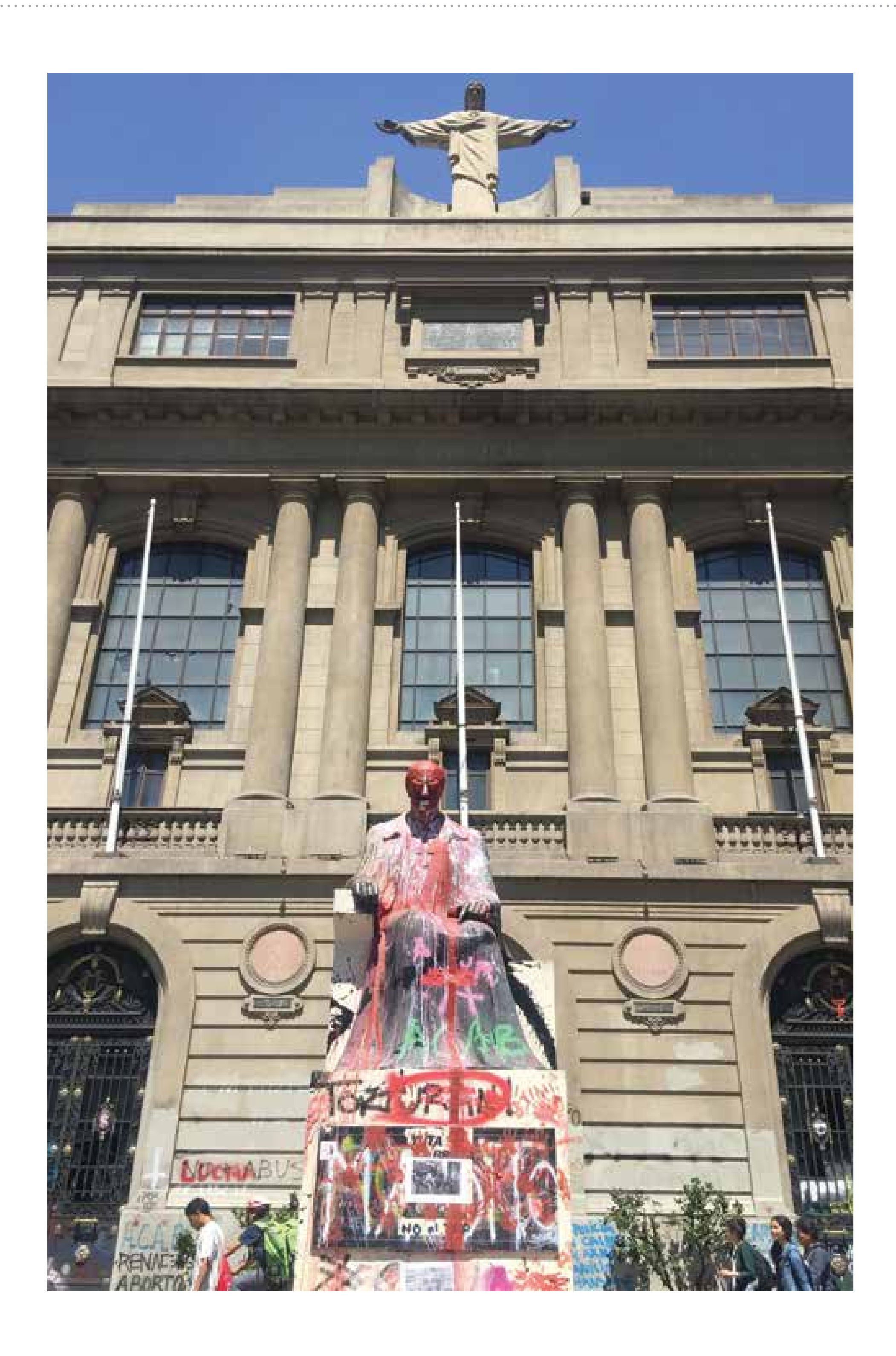
En este ensayo visual, pondremos en juego la noción de Maraña para aproximarnos a las intervenciones visuales de la revuelta a través del análisis de fotografías producidas en el entorno de la Plaza de la Dignidad durante dicha coyuntura, en el marco de observaciones foto-etnográficas desarrolladas entre octubre de 2019 y marzo de 2020 (Fernández, 2013, 2017; Hermansen y Fernández, 2018, 2020).

Crédito de las imágenes: producción propia



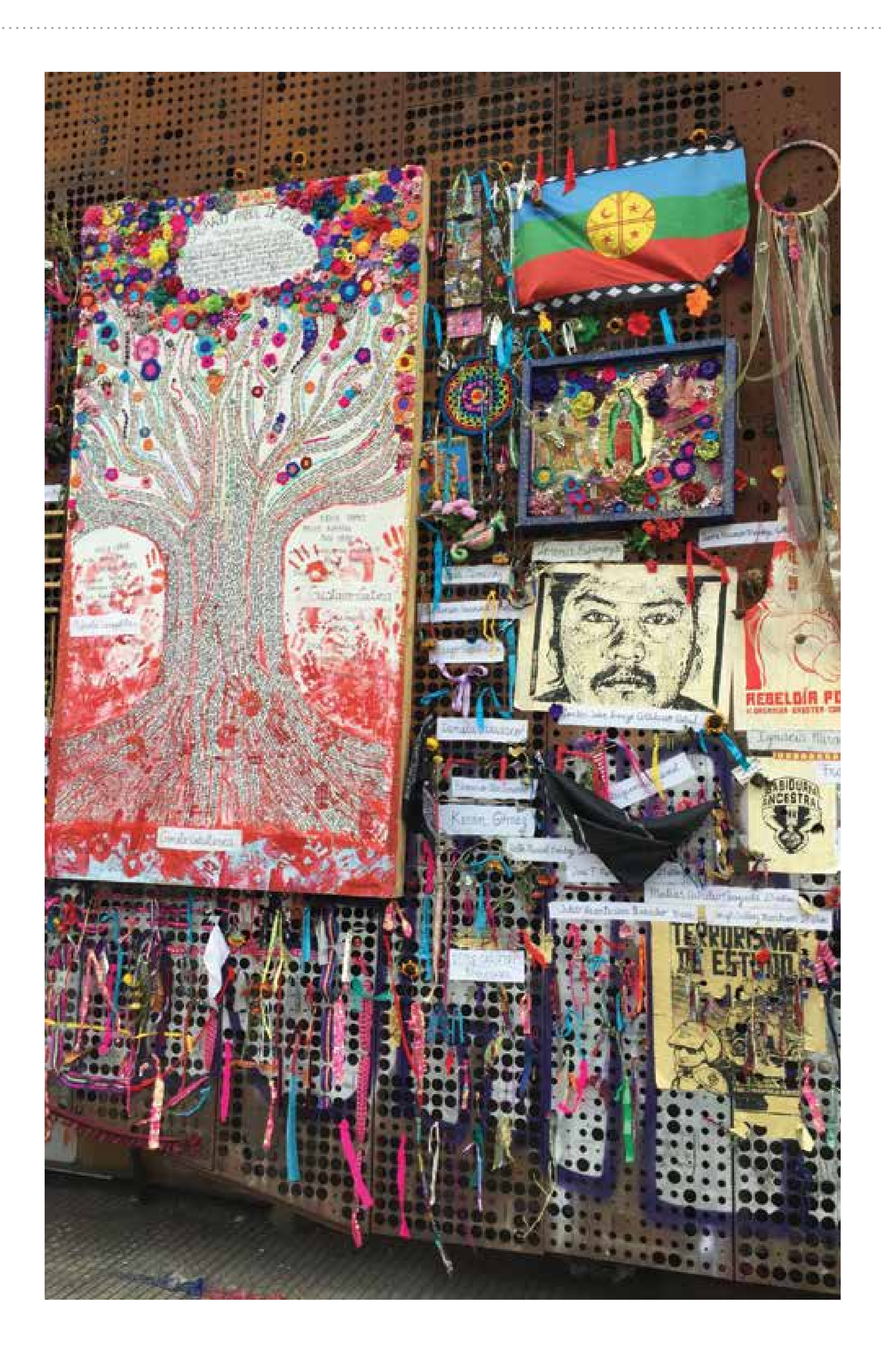
La estatua en el centro de la Plaza de la Dignidad, principal escenario de la revuelta, recuerda al General Baquedano, quien participó en el exterminio del pueblo mapuche durante el siglo XIX en lo que se llamó «la pacificación de la Araucanía». Dado su carácter simbólico y su centralidad urbana, esta estatua fue sistemáticamente intervenida desde el comienzo de la revuelta con pinturas, rayones e incluso objetos, como el babero puesto a Baquedano y la olla en la cabeza de Diamante, su caballo, la que trae a colación la olla común, símbolo popular de organización comunitaria. También fue utilizada como espacio para la interpretación de canciones de protesta por parte de grupos musicales. La fotografía evidencia la «Maraña» de intersubjetividades imbricadas, como la primera línea, reconocible por las pañoletas que cubren sus rostros para enfrentarse con la policía, o los manifestantes que registran para medios independientes. Siglas conocidas como «ACAB» (*All Cops Are Bastards*) se mezclan con otras difíciles de definir, como «LBM», mientras intervenciones contrahegemónicas —mapuches, feministas, barras bravas— coexisten con la bandera chilena.

La Casa Central de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) está ubicada a dos cuadras de la Plaza de la Dignidad. La Maraña se evidencia en la diversidad de colectivos que despliegan sus reivindicaciones usando como lienzo estatua y fachada. La figura del arzobispo de Santiago y Rector de la PUC, Monseñor Erázurriz, es intervenida con pintura y rayones, entre los que se destacan «ACAB» (*All Cops Are Bastards*) y «Torturan!», en referencia a las violaciones a los derechos humanos perpetradas por agentes del Estado, tanto en la dictadura como en la revuelta. En el contexto del estallido, la PUC es señalada como enclave de la élite social y económica que concentra los privilegios del sistema neoliberal impuesto en dictadura.


BUS
ABORTO


NO
TPP
NO SOMOS COMO ELLOS
NO+
A LA
KALLE

Una manifestante interviniendo un muro del entorno de la Plaza de la Dignidad con una imagen del Perro Negro Matapacos, emblema de las manifestaciones estudiantiles del año 2011. Este perro callejero acompañaba a los manifestantes durante las protestas siendo particularmente hostil con las fuerzas policiales. El gesto cuidadoso de la manifestante al instalar su cartel en el pilar integra con dignidad su voz en la Maraña de reivindicaciones que allí convergen.


REBELDÍA
Karen Gómez



El frontis del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), lugar emblemático de la revuelta, está a pocas cuadras de la Plaza de la Dignidad. Sus extensos muros fueron intensa y permanentemente intervenidos. En la fotografía 4, está representado el estallido como Maraña de imágenes, consignas y texturas que remiten a las diferentes luchas y reivindicaciones de la revuelta. A la izquierda, la obra *El sagrado árbol de Chile*, compuesta de los nombres de los detenidos desaparecidos de la dictadura, evidencia la continuidad de la violencia política en dictadura y en democracia. Una bandera mapuche dialoga con la figura de Marcelo Catrillanca, joven dirigente mapuche asesinado por la policía en el año 2018. En la fotografía 5, la imagen de Catrillanca en varios carteles sobre la consigna «resiste». El escrito «no + sename» refiere al Servicio Nacional de Menores, institución encargada de las niñeces en situaciones de riesgo y/o delito, que ha sido denunciada desde hace años por las violaciones a los derechos humanos perpetradas contra los menores a su cargo. Las intervenciones sofocan el letrero institucional de la oficina de información turística, cerrada durante las protestas. En la fotografía 6, la evolución de la misma escena retratada en la fotografía anterior.




REPTAN &
NICOLE SAAVEDRA BAHAMONDES
ASESINADA x LESBIANA VISIBLE
PACOS ASESINOS!
No +
YA BASTA!
ESTADO
DONDE ESTAN
Fue Quemada
Pinochet
se Difunde



Otra sección del muro del GAM. La imagen de Nicole Saavedra Bahamondes, «asesinada por lesbiana visible», se enmaraña con consignas como «¿dónde están?» —referencia a los detenidos desaparecidos de la dictadura— y «reptan y raptan» —dirigida a los agentes represores del Estado—. La tela donde se lee «mis ojos no olvidan» se refiere a las masivas mutilaciones oculares de manifestantes como resultado de los disparos de escopetas realizados por efectivos policiales durante la represión.



La salida de la estación del metro Baquedano, ubicada en Plaza de la Dignidad, fue desde el primer día de la revuelta un lugar de enfrentamiento entre manifestantes y fuerzas policiales, las que luego tuvieron que ceder el espacio. Esto permitió su intervención intensiva y su uso como escena de actos artísticos y culturales. Rayados como «justicia para los torturados (aquí)» y «ACAB» hacen referencia a las detenciones y torturas perpetradas en la comisaría ubicada en la estación.


MILICO ASESINO
1312
CENTRO DE TORTURA



Un vendedor ambulante presentando sus productos para manifestarse, como pañuelos, banderas y carteles, instalado sobre una barricada levantada por manifestantes con objetos sacados de un arreglo vial.





Barricadas en construcción y en uso. En la fotografía 10, los manifestantes levantan una barricada de manera cooperativa para proteger de la policía a los manifestantes agrupados en la Plaza de la Dignidad. En la fotografía de la derecha vemos otra barricada, encendida.





Un sector del Memorial a Mauricio Fredes, ubicado a una cuadra de la Plaza de la Dignidad, quien murió allí mientras huía de la represión policial el 27 de diciembre de 2019. Mauricio cae a un foso y no está claro si muere electrocutado o ahogado por el agua de los carros lanza-agua. Después de su muerte, ese espacio se transforma en un lugar de memoria donde, a modo de homenaje y recuerdo, se ofrendan objetos propios de la revuelta, como cascos para protegerse de los proyectiles y pañuelos para los gases lacrimógenos, junto a banderas, flores, velas y otros objetos de memoria.

La complejidad del enmarañamiento insurgente nos convoca a pensar el fenómeno y otros equivalentes desde otros parámetros teóricos, metodológicos y políticos, que atiendan a dicha complejidad y que se inscriban en su horizonte contestatario y transformador. **post(s)**

Referencias

Campos Medina, L., y Bernasconi Ramírez, O. (2021). Ciudad, estallido social y disputa gráfica. *Atenea (Concepción)*, *27*(524), 111-128. https://doi.org/10.29393/At524-7LCCE20007

Del Valle Orellana, N. (2021). La expresión del malestar en Chile: cultura, esfera pública y luchas sociales. *Revista de Humanidades de Valparaíso*, *17*, 63. https://doi.org/10.22370/rhv2021iss17pp63-89

Fernández, R. (2013). El espacio público en disputa: Manifestaciones políticas, ciudad y ciudadanía en el Chile actual. *Psicoperspectivas*, *12*(2), 28-37.

Fernández, R. (2017). La producción social del espacio público en manifestaciones conmemorativas, Santiago de Chile, 1990-2010. *EURE*, *43*(130), 97-114.

Hermansen, P., y Fernández, R. (2018). La foto-etnografía como metodología de investigación para el estudio de manifestaciones conmemorativas contestatarias en el espacio público. *Universitas Humanística*, *86*, 167-196.

Hermansen, P., y Fernández, R. (2020). Photo-ethnography and Political Engagement: Studying performative subversions of public space. *Dearq*, *26*, 100-109. https://doi.org/10.18389/dearq26.2020.11

Hermansen, P., y Guerra, J. (2023). Furrowing the Maraña: Designing to sail out of the Anthropocene. En M. Tironi, M. Chilet, C. Ureta Marín, y P. Hermansen (eds.), *Design For More-Than-Human Futures. Towards Post-Anthropocentric Worlding.* Routledge.

Hermansen, P., y Tironi, M. (2024). Interspecies Design for Co-existence. En *Routledge Handbook of Sustainable Design* (pp. 587-602). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003365433-44

Malkiel, Y. (1948). The etymology of Spanish «Maraña». *Bulletin Hispanique*, *50*(2), 147-171. https://doi.org/10.3406/hispa.1948.3133

Marín, C. U. (2020). La ciudad como texto. *ARQ (Santiago)*, *106*, 3-9. https://doi.org/10.4067/S0717-69962020000300003

Miraftab, F. (2018). Insurgencia, planificación y la perspectiva de un urbanismo humano. *Territorios*, *38*, 215-233.

Orellana Águila, N. (2022). Espacios de resistencia y movilización social. Interacciones insurgentes en Plaza Dignidad de Santiago, Chile. *Campos En Ciencias Sociales*, *10*(2). https://doi.org/10.15332/25006681.7938

Paredes P., J. P. (2021). La «Plaza de la Dignidad» como escenario de protesta. La dimensión cultural en la comprensión del acontecimiento de Octubre chileno. *Revista de Humanidades de Valparaíso*, *17*, 27. https://doi.org/10.22370/rhv2021iss17pp27-52

Pinochet Cobos, C. (2021). Disrupting normalcy. Artistic interventions and political mobilisation against the neoliberal city (Santiago, Chile, 2019). *Social Identities*, *27*(5), 538-554. https://doi.org/10.1080/13504630.2021.1931091



Fiamma Montezemolo, artista y antropóloga. Especialista en estudios fronterizos y profesora del Departamento de Cine y Medios Digitales de la Universidad de California en Davis. Correo electrónico: fiammamontezemolo@gmail.com

- Ph. D. por University Orientale of Naples, Italia.
- MFA por San Francisco Art Institute, Estados Unidos.

Neon Afterwords (2016) is an immersive installation in which seven sentences, written in fluorescent LED light tubes, float at different heights in the dark space of a room. The sentences were chosen by the artist from «The Ethnographer», the short story by Jorge Luis Borges written in 1969.

The viewer, surrounded by the luminous words on display in the dark space with no suggested hierarchy of reading, can grasp their interaction and overlap by following a layering of meaning centered on perception and experience. The content of the sentences recalls the "secret" gleaned by the Anthropologist in his experience of working in the field, and his refusal, upon returning, to explain it.

Neon Afterwords includes the mentioned neon work and three copies of Borges' book *In Praise of Darkness* in its bilingual version (Spanish/English). It contains the short story «The Ethnographer». Distributed in six pages and presented in the three books exhibited, key sentences of the story that are reproduced in neon are erased from the books with blue tape making a clear reference to the Italian artist Emilio Isgrò.

Keywords
art, anthropology, Borges, secret, he left

Fecha de envío: 04/09/2023
Fecha de aceptación: 04/10/2023
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3402
Cómo citar: Montezemolo, F. (2024). Neon Afterwords. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 184-191). Quito: USFQ PRESS.



Neon Afterwords (2016) es una instalación inmersiva en la que siete frases, escritas en tubos de luz LED fluorescentes, flotan en diferentes alturas en el espacio oscuro de una sala. Las frases seleccionadas por la artista provienen de «El Etnógrafo», el cuento de Jorge Luis Borges escrito en 1969.

El espectador, rodeado por las palabras luminosas que se exhiben en el espacio oscuro sin una jerarquía de lectura sugerida, puede captar su interacción y superposición al seguir una capa de significado centrada en la percepción y la experiencia. El contenido de las frases evoca el «secreto» descubierto por el antropólogo en su experiencia de trabajo de campo y su negativa, a su regreso, a explicarlo.

Neon Afterwords incluye la mencionada obra de neón y tres ejemplares del libro de Borges *Elogio de la sombra* en su versión bilingüe (español/inglés). En él se incluye el cuento «El Etnógrafo». Distribuido el relato en seis páginas y presentado en los tres libros expuestos, las frases clave que se reproducen en neón se borran de los libros con cinta azul, haciendo una clara referencia al artista italiano Emilio Isgrò.

Palabras clave
arte, antropología, Borges, secreto, se fue



vimeo.com/183604227

Imagen 1. *Neon Afterwords*, Fiamma Montezemolo, 2018. Vista de la instalación, Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea (Roma).

a single protagonist, nothing singular about him

un solo protagonista, nada singular en él

esoteric rites still survive

los ritos esotéricos aún sobreviven





go discover the secret, said the advisor
ve a descubrir el secreto, dijo el consejero

came to dream in a language that was not that of his fathers
vino a soñar en una lengua que no era la de sus padres



Imágenes 2, 3, 4 ,5. *Neon Afterwords*, Fiamma Montezemolo, 2019. Vista de la instalación. Foto: cortesía del Laboratorio Arte Alameda (Ciudad de México).

the tribe's secret is revealed

se revela el secreto de la tribu

he left

él se fue

he is now a librarian

es ahora un bibliotecario

Imagen 7. *Neon Afterwords*, Fiamma Montezemolo. Vista de la instalación. Kadist. Foto: Jeff Warrin.


PRAXIS
Ensayos sobre la práctica artística

MARIÁTEGUI Y EL MODERNISMO ANDINO (UNA CONVERSACIÓN)

Iosu Aramburu • Mijail Mitrovic

Iosu Aramburu, artista basado en Lima, Perú. Ha ganado la beca de investigación para artistas del Instituto Cisneros del Museum of Modern Art, entre otros reconocimientos. Correo electrónico: iosu.aramburu@gmail.com

Mijail Mitrovic, crítico de arte basado en Lima, Perú. Profesor en la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Correo electrónico: m.mitrovic@pucp.edu.pe

- Magíster en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Resumen

Conversación entre el artista Iosu Aramburu y el antropólogo Mijail Mitrovic sobre la relación entre el pensamiento de José Carlos Mariátegui y el desarrollo del modernismo andino entre las décadas de 1920 y 1970, principalmente en el Perú, en contrapunto con reflexiones sobre la obra reciente de Aramburu.

Palabras clave

modernismo andino, José Carlos Mariátegui, indigenismo, Perú, Iosu Aramburu

Mariátegui and Andean Modernism (a conversation)

Abstract

Conversation between artist Iosu Aramburu and anthropologist Mijail Mitrovic on the relationship between the thought of José Carlos Mariátegui and the development of Andean modernism between the 1920s and 1970s, mainly in Peru, in counterpoint with reflections on Aramburu's recent work.

Keywords

Andean modernism, José Carlos Mariátegui, indigenism, Peru, Iosu Aramburu

Fecha de envío: 20/10/23
Fecha de aceptación: 13/12/2023
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3400
Cómo citar: Aramburu, I., y Mitrovic, M. (2024). Mariátegui y el modernismo andino (una conversación). En *post(s)*, volumen 10 (pp. 194-205). Quito: USFQ PRESS.



La siguiente conversación es una edición y ampliación de otra que sostuvimos en abril de 2023, en el marco de Día de campo *(Galería Pasto, Buenos Aires), exposición individual de Iosu Aramburu que estuvo acompañada por un texto breve de Mijail Mitrovic. Desde hace un tiempo, venimos pensando y discutiendo sobre la idea de un modernismo andino, una herramienta conceptual que nos parece importante para repensar ciertos modos de historizar el desarrollo del arte en los países andinos. A partir de comentar algunas obras recientes de Iosu, entonces, esta conversación busca identificar algunos de los ejes del debate sobre el modernismo andino que, con suerte, animará a discutir regionalmente el arte del siglo pasado y las formas en que hoy en día nos vinculamos con su historia.*

Mijail Mitrovic: Hay algo interesante en cómo nos relacionamos con el indigenismo hoy en día. A diferencia de México, que tiene, digamos, una revolución detrás de aquel movimiento cultural y política de Estado, en el Perú se mira al indigenismo con mucho recelo; se lo ve como un movimiento que idealiza demasiado. Un movimiento que, debido a su carácter pequeñoburgués, está irremediablemente lejos de los sujetos y espacios que representa. Pero es algo interesante porque creo que tu manera de observar lo que sucede en esos años reconoce que hay ese acto de proyectar en el campo un cierto ideal, una cierta forma de mirar que no es del todo propia del campesinado. Pero, al mismo tiempo, entiendes que esa mirada no es del todo ajena a lo que estaba sucediendo en el campo. Esas imágenes responden a un movimiento real que existe entre el campesinado en el área andina a principios del siglo XX. Tal vez una primera idea para reflexionar sobre tu exposición *Día de campo* tiene que ver con que no se trata de mirar con mucha distancia y decir «estas representaciones idealizan y vician necesariamente a un sujeto, a un espacio, a un paisaje», sino que hay algo que quieres recuperar de ese vínculo que existió entre el temprano indigenismo andino y las cosas que efectivamente estaban ocurriendo en el campo: levantamientos en contra del régimen de hacienda.

Iosu Aramburu: Me interesa especialmente que puedan suceder esas dos cosas en paralelo. Hay una idealización y una romantización del espacio y los sujetos rurales, pero también se trata de pensar el campo como una fuente de modernidad y no como un espacio de atraso. Un espacio que nos va a salvar de la decadencia burguesa de las ciudades. Me interesa el horizonte utópico de esa mirada.

MM: La idea de mirar al campo como un espacio para salvarse de la ciudad es una idea más bien romántica: un campo idealizado, casi sin personas que, además, es parte de una manera de mirar y de construir el paisaje.



Figura 1. Iosu Aramburu. *Un nuevo hombre. Composición 4*, 2019. Modelado en yeso y agregados, 280 x 665 cm. Foto: Marcela Barragán y Paul Granthon.



Figura 2. Iosu Aramburu. *Un nuevo hombre. Composición 3*, 2019. Modelado en yeso, cemento y agregados. 175 x 350 cm (vista de detalles). Foto: Juan Pablo Murrugarra.

IA: Lo decía más pensando en el campo como un lugar desde donde va a surgir la revolución.
MM: Hay varias piezas románticas del siglo XIX que hoy vemos como paisajes pero que realmente nos muestran haciendas, propiedades. Esa es una idealización perfecta, como decía John Berger en *Modos de ver*. Un campo visto por los terratenientes. Aquí, más bien, estás atendiendo a cómo se construye la figura del trabajo. El campo como un lugar donde hay tecnología y técnicas de producción que no son parte del pasado, sino que pueden ser la base para una construcción diferente, como la idea misma del trabajo comunal, que a Mariátegui le interesaba mucho: la cooperación, la asociatividad, etc.
IA: He escogido intencionalmente imágenes que son muy activas y llenas de personas. En ese sentido, no son imágenes del campo vacío —que las hay—, ni de los habitantes del campo cabizbajos o en descanso —que las hay muchas—. Estaba buscando imágenes en las que el campesino está actuando, produciendo y siendo un sujeto activo.
MM: Cuando Hildebrando Castro Pozo publica *Nuestra comunidad indígena* en 1924, empieza un modo de hablar de la comunidad como un tipo específico de organización de la vida y del trabajo. Él pensaba que esa forma social resolvería todos los *impasses* que tenían los industrialistas, que no lograban (ni logran) que la gente trabaje feliz, con un propósito. Obviamente, ahí hay una cierta imagen idealizada, pero esa primera mirada que se da sobre la comunidad parte de los problemas específicos que estaba teniendo la sociedad moderna e industrial, que se creía en camino a generalizarse en todo el mundo. Que iba a arrasar con todas las vidas comunitarias y las formas de organización del trabajo en el campo. Es muy curioso, porque a veces no se ve que detrás del surgimiento del indigenismo están esos problemas. En 1928, Mariátegui escribe sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* y da un giro respecto de cómo mirar el problema agrario en general. Creo que a veces se pierde de vista que detrás de las obras indigenistas de los años 20 y 30 no solamente hay una mera proyección, sino que hay una concordancia con una manera de mirar el campo que se está gestando en la antropología,

en los estudios agrarios, en la economía y en la política socialista. Por eso creo que Mariátegui le tenía tanta estima a lo que estaba pasando en las artes visuales, porque veía que, independientemente de lo que pensaran en la política José Sabogal, Julia Codesido, etc., había una manera revolucionaria de mirar al campo, de dar a ver una realidad donde hasta ese momento había sido el campo un sinónimo de atraso, de degradación; como dijiste antes: esa imagen de campesinos indígenas que están tristes porque el imperio inca cayó, la gloria pasada se perdió y están condenados a la desaparición. Estamos hablando de un momento donde las teorías raciales tenían plena legitimidad. Habría que restituirle cierto valor al indigenismo también en ese sentido: fue parte de un conjunto de esfuerzos por quebrar el modo dominante de mirar el campo. Mirar el indio no como una cosa del pasado, sino desde el *modernismo*, entendido como matriz para mirar la realidad a partir de tres ejes: las transformaciones económico-políticas que anunciaban una revolución, la crítica del orden social aristocrático u oligárquico y el shock que producían las nuevas formas artísticas. En la coyuntura actual, esa matriz parece nuevamente necesaria, cuando la convulsión social de los últimos meses en el Perú ha tenido sobre todo a población indígena, y sobre todo del sur andino, como principales protagonistas y víctimas. Es una pregunta distinta a la que tú te estás planteando en la muestra, pero creo que es importante.



Figura 3. Iosu Aramburu. *Día de campo I* (EK, 1937), 2023. Acrílico sobre lino teñido, 120 x 60 cm. Foto: Juan Pablo Murrugarra.

IA: Es distinta, pero no está tan lejos realmente. Creo que hay una línea muy clara entre pensar al campo como el lugar de donde surgiría la revolución en los años 20, y pensar cómo se han visto las marchas recientes desde la clase alta en Lima, precisamente como esa amenaza que viene del campo a destruir la sociedad burguesa.

MM: Es como el espectro que vuelve a aparecer. El indigenismo habría formulado su propio espectro distinto al comunista, o acaso le dio una forma específica a aquel espectro, al menos durante un tiempo. En ese sentido puede ser interesante que miremos tu proyecto en torno a Mariátegui con más detenimiento.

IA: Más que un proyecto, en realidad era originalmente una pintura parte de una exposición. Luego fue creciendo como proyecto, en parte a partir de conversaciones que tuvimos los dos.

MM: Me acuerdo que no era un proyecto, es decir, me acuerdo cuando me invitaste a tu casa a ver el cuadro en plena elaboración y creo que siempre se me pasó preguntarte una cosa.

IA: Antes de que hagas la pregunta, para dar un poco de contexto, esa pintura partía de una fotografía del cortejo que acompañó al cuerpo de Mariátegui en el camino al cementerio en 1930; la hice para una exposición que no era realmente sobre Mariátegui, *Un nuevo hombre* se llamaba y se realizó en una sala del ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano) en Lima, en 2019. Fue la última pieza que incluí en la muestra, porque necesitaba algo que cierre y balancee las otras piezas.

MM: *Un nuevo hombre* era la segunda de una serie de muestras que empezaste con *Una nueva era*, que fue en el Museo de San Marcos en Lima y que partía de una pregunta por cuál era el tiempo de lo moderno. Primero usaste las imágenes de cierta pintura colonial cusqueña, un formato que jugaba con la idea del mural, metiendo ahí cosas que hacían referencia a la arquitectura modernista de los años 50 en adelante. En fin, esa fue una respuesta específica a esa pregunta. Por otro lado, *Un nuevo hombre* era una indagación sobre la subjetividad. Estabas preguntándote cómo se compone la figuración del nuevo sujeto, la nueva subjetividad del siglo XX. Me acuerdo que para esa exhibición usaste imágenes que iban más o menos de 1930 a 1975. Entonces, en esa muestra, esta pintura tenía un lugar interesante porque era primero una imagen fotográfica del año 30, cuando muere Mariátegui, casi que abría la periodización, al mismo tiempo que podía ser vista en la sala como una especie de conclusión. Mirar un poco el tiempo que se abrió con su muerte.



Figura 4. Iosu Aramburu. *Funerales de un nuevo hombre*, 2019. Óleo sobre tela, 150 x 220 cm. Foto: Marcela Barragán y Paul Granthon.



Figura 5. Iosu Aramburu. *Funerales de un nuevo hombre* y *Modulor V*, 2019. Vista de instalación en la sala Venancio Shinki del ICPNA, Lima. Foto: Marcela Barragán y Paul Granthon.



Figura 6. Iosu Aramburu. *Jueves 17 de abril de 1930*, 2021. Óleo sobre tela, 170 x 150 cm. Colección del Banco Central de Reserva del Perú. Foto: Juan Pablo Murrugarra.

IA: Claro, era lo que la abría y lo que la cerraba a la vez, y un poco jugar con esto de que el nuevo hombre podía ser el que estaba en el ataúd o quienes lo estaban rodeando.
MM: Esa fue la solución formal de esa pintura, pero que es distinta a una segunda versión que hiciste un par de años después, que es más sombría. El ataúd ya no está de rojo. No hay esa relación entre la banderola y el ataúd que creo que es muy clara en la primera pintura. En ella hay un doble tratamiento donde la masa es figurada de distintas formas, todas asociadas gruesamente al modernismo, en contraposición a un ataúd y una banderola que responden a una figuración más verosímil. En el segundo cuadro predomina la imagen de una masa que se hace casi infinita. Las figuras se van deshaciendo hacia el fondo y generando esta imagen de una masa interminable que acompaña a Mariátegui.
IA: La primera estaba basada en una fotografía de prensa específica que había sido digitalizada en alta resolución; ese tipo de acceso al material me permitió enfocarme y pintar individualmente cada uno de los personajes que aparecían en la imagen. La segunda pintura está basada en varias fotografías, pero principalmente en las descripciones que se hacen del evento, donde sí se habla de esta masa de gente, «todos los hombres que tienen el hábito de pensar y el don de la sinceridad», como dice un texto de la época que has citado varias veces. En esa segunda pintura la ciudad desaparece —que es lo que restringía la masa de la primera pintura—, claramente no estamos en el centro de Lima, que tiene calles relativamente angostas, y el cortejo fúnebre ocupa casi toda la superficie de la pintura.
MM: Es curioso porque antes de hacer estas exhibiciones, *Una nueva era*, *Un nuevo hombre*, miraste bastante de cerca la pintura abstracta de los años 40 y 50. Estabas mucho más metido en un universo de referencias estrictamente artísticas o arquitectónicas, pero contenidas dentro del campo cultural, no había ese afuera de la política. A mí siempre me llamó la atención que en ese momento todavía estabas muy cercano a la política de los arquitectos modernistas de los 50 y 60 que, a fin de cuentas, eran bastante conservadores; y había un forcejeo entre tú y estos referentes históricos porque tú querías hacerles decir algo más progresista o más radical de lo que muchos de ellos pensaron en su momento.
IA: No todos y no tan temprano necesariamente: muchos se vuelven más conservadores de viejos. Pero puede ser… En todo caso, había un énfasis en el lado más utópico de esos proyectos, aunque haya sido una utopía más bien progresista.
MM: Sí, es cierto. Pero en todo caso, ya tienes algunos años dentro de un universo ideológico bastante más preciso que también te ubica en una indagación histórica. Estás preguntándote por ciertas cosas desde un punto de vista determinado en términos ideológicos, que hoy mucha gente ve con mucha más claridad en tu obra. Antes tal vez estaba un poco más velado, y por eso fue muy llamativo cuando hiciste las traducciones a pinturas de las imágenes mortuorias de Mariátegui. Me han dicho que has vuelto oscuros los dibujos que eran originalmente celebratorios. Ahora son lúgubres. Pero la pregunta que nunca te hice cuando fui a ver tu pintura del cortejo fúnebre de Mariátegui: cuál era el motivo por el que lo habías hecho, y por qué lo hiciste en ese momento. Después, creo que puedo entender por qué vienen todas estas otras obras; pero ¿cuál fue la lógica de llegar a Mariátegui?
IA: Creo que hay varias respuestas. Ya había algo que me interesaba de Mariátegui y que de alguna manera estaba en la muestra anterior que hice, *Una nueva era*. Tenía que ver con una cierta manera de entender la vanguardia que me interesaba muchísimo; y en general hay ciertas ideas de Mariátegui que me parecían fundamentales para cómo estaba entendiendo el modernismo. Eso, por un lado, más general. Luego, decidí usar esa imagen porque estaba buscando algo

que pudiera terminar de cerrar las otras obras de la exposición que sentía que se quedaban muy abiertas. Como ya comentamos, esta pintura abre la exposición y también la cierra.

MM: Pero como un ancla.

IA: Un tercer motivo tiene que ver con una cuestión más técnica. Es que era una fotografía que habían escaneado recientemente en el Archivo José Carlos Mariátegui. La fotografía original es una foto en formato muy pequeño, pero la habían hecho disponible en una digitalización de alta resolución. Eso te permitía realmente ver los detalles de cada uno de los rostros de las personas que están acompañándolo. Y me interesaba hacer este ejercicio de pintar todos estos retratos de cada una de estas personas. Al final, en la pintura, están cada uno de los rostros que aparecen en la fotografía, y varios de ellos son personajes que puedes reconocer.

MM: Claro, del mundo intelectual, del mundo obrero. Bueno, me doy por respondido. La cuestión que planteabas hace un momento, la idea de la vanguardia en Mariátegui, puede ser interesante de explorar un poco, sobre todo porque nos ayuda a ir a tu proyecto del *Atlas del modernismo andino* y sobre todo a la categoría misma «modernismo andino». Pero veamos la cuestión de la vanguardia en Mariátegui. Usualmente ha habido dos modos de acercarse a sus escritos como crítico de arte. Por una parte, dentro de la tradición de la izquierda peruana y latinoamericana, ha habido un modo de leerlo centrándose en los textos, tal vez los más combativos, los más duros que tiene, los que reclamaban que los artistas de su tiempo tomaran partido por una idea (socialista o fascista). Él puede reconocer en Marinetti a un artista que está marchando con el tiempo, que apuesta por una idea, a diferencia de los artistas que considera decadentes, propios del mundo imaginado por el liberalismo que empezó a hacerse añicos con la I Guerra Mundial. Entonces, para Mariátegui, un artista fascista o un artista socialista están por una idea que los articula con su época, mientras que aquellos que plantean la idea de que el arte y la política no tienen nada que ver, están condenados a desaparecer, van a terminar engullidos por la época. Frente a eso, ha habido recientemente otra imagen que se ha recuperado, una idea más bien de un Mariátegui menos duro, que sería aquel que en la revista *Amauta* plantea una tribuna abierta para todas las vertientes de la vanguardia histórica, que en esos momentos se veía como lo nuevo. Entonces, sería un Mariátegui duro y militante frente a un Mariátegui casi que abierto a toda novedad artística. Y lo curioso es que hay un punto de verdad en ambas.

Figura 7. Iosu Aramburu. *Una nueva era*, 2018. Vista de instalación en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Foto: Juan Pablo Murrugarra.



IA: Lo que a mí me interesa es algo que está en el medio de las dos. Porque Mariátegui finalmente piensa en una vanguardia artística que permite muchísima heterogeneidad, pero que a la vez les exige a los artistas un cierto rigor que él llama revolucionario. Claro, yo luego extiendo esa idea de vanguardia para pensar en el modernismo. Pensar en la posibilidad de un modernismo que sea muy heterogéneo y que aun así esté comprometido con una cierta actitud de vanguardia que los haga marchar con su época, como decías.
MM: Podríamos decir que frente a la lectura de buena parte de la izquierda del siglo XX, que ha querido tomar ese Mariátegui más exigente, que reclama el asumir una posición ideológica, combinar esa postura con la apertura hacia lo nuevo, que es la que tuvo Mariátegui como promotor cultural, además de como director de la revista *Amauta*, te permite tener cosas lógicamente interesantes: se puede ser un artista conservador en lo político pero que hace un arte de vanguardia; o incluso ser abiertamente reaccionario, como Marinetti, pero estar haciendo algo que a nivel formal es parte de las rupturas que en los años 20 se veían como formas de lo nuevo que surgían simultáneamente. Y claro, eso creo que ayuda a ir hacia la idea del modernismo andino. Uno de los modos de leer el *Atlas* es cómo, entre mediados del siglo XIX y mediados del XX, hay muchísimas formas de entender qué novedades están siendo ensayadas en las artes y cómo una tras otra, en la lógica del modernismo —donde predomina la búsqueda de la instalación de lo nuevo— hay una disputa constante por qué es lo que se destituye, qué es lo que queda atrás.
IA: Y agregaría que también tiene una geografía específica y que tiene una mirada a ciertos problemas históricos que tienen que resolver los artistas en esa geografía específica. Hay como esta misión que tienen que resolver los artistas en la región, y que es algo que finalmente se repite en buena parte de las imágenes que aparecen en el *Atlas*. Tiene que ver con cómo hacer uso o responder a ciertas imágenes, de ciertos símbolos y de ciertas subjetividades que son específicas de la región andina, y que cada nueva generación de artistas trata de solucionar.
MM: Por ejemplo, en la historiografía del arte en el Perú, se piensa muchas veces que el indigenismo no sería parte de la modernidad, cosa que es muy curiosa, pero que se dice a veces con mucha soltura. Porque como ciertos artistas hablaron abiertamente de ser «artistas modernos», de que lo moderno era la abstracción y una importación de un discurso que primero se gesta en Europa y luego en Estados Unidos, que está más o menos volviéndose el discurso dominante en este lado de la Guerra Fría, entonces llegas a una situación donde la diversidad de cosas que pasan en el indigenismo terminan siendo vistas como si hubiesen sido una sola, en primer lugar. Terminan siendo vistas como si el hecho de que hayan sido predominantemente figurativas las desmarcara de la idea de lo moderno que empezó a imperar durante la posguerra, ya en la Guerra Fría, y se convirtió en la idea dominante de lo moderno en las artes y la arquitectura. Entonces, cuando uno mira el *Atlas*, encontramos una sucesiva búsqueda de superar lo que antes era dominante, pero también se hace evidente que, desde los años 20 hasta los 70, el arte en el área andina tuvo que resolver el problema de qué hacer con las culturas precolombinas y con el lugar de los pueblos indígenas en el presente. Esa sería una especificidad del modernismo en los Andes que tendría su paralelo con México, con algunos matices.
IA: Algo que hace que la idea de un modernismo andino sea útil como herramienta es que te permite meter en la misma categoría ciertas cosas que históricamente se han pensado como separadas. Y te permite ver, por ejemplo, cómo hay una continuidad en el uso de

elementos prehispánicos. Hay una apropiación de formas y símbolos que están en las obras de los años 20 como en la abstracción ancestralista de los años 60; o el salto de la representación de las poblaciones indígenas de los Andes al uso de títulos en quechua para pinturas abstractas. También está el hecho, no menor, de poder pensar las bellas artes y el arte popular dentro del mismo proceso del modernismo.

MM: Desde la hipótesis del modernismo andino, entonces, tanto el indigenismo como su supuesta superación formalista-abstracta de los años 40 y 50 habrían buscado, en primer lugar, realizar esa destitución de las ideologías estéticas dominantes. Cada cual en su momento, pero siempre viéndose a sí mismas como lo nuevo, aquello que desatora el presente y plantea lógicas temporales distintas que, sin embargo, coexisten en un mismo momento: a veces, la instalación de lo nuevo en cuanto tal, una ruptura con el pasado mediante las novedades formales; otras veces, una lógica vanguardista, que apunta hacia la construcción del futuro. Ambas responden a las temporalidades del modernismo y de la vanguardia tal como las piensa Peter Osborne. Pero añadiría una más, que, me parece, ayuda a pensar al modernismo andino: la búsqueda de que *lo nuevo sea conseguido a través de lo antiguo*. Para el indigenismo, esa antigüedad era leída como una continuidad cultural que iba desde lo precolombino hasta las sociedades indígenas existentes en su tiempo —de ahí que las «artes populares» empezaran a ser entendidas como tales por obra de artistas como Sabogal y sus discípulos—. En cambio, el arte abstracto de los 40 y 50 se pensó inicialmente bajo la lógica de la pura novedad (eliminación de la figuración, del tema, a través de un discurso asentado en el medio puro), pero rápidamente tuvo que mostrar sus credenciales geográficas, digamos. Y ahí es que optó por pensar que lo nuevo solo podría ser conseguido hundiendo su universo referencial en el pasado precolombino —y no en los pueblos indígenas vivos—. Si las «artes populares» son fruto del indigenismo, el «arte precolombino» o «prehispánico» es obra de los modernistas de los 50 y 60. Estas categorías dan cuenta también del proceso de modernización del campo artístico, de su progresiva diferenciación interna y autonomización respecto de sus viejas funciones sociales. Y todo ello, desde luego, da cuenta de la modernización capitalista en el campo cultural. **post(s)**



Figura 8. Iosu Aramburu. *Día de campo*, 2023. Vista de instalación en Pasto Galería, Buenos Aires. Foto: Florencia Lista.



Figura 9. Iosu Aramburu. *Día de campo II (JC, c.1932)*, 2023. Acrílico sobre lino teñido, 120 x 60 cm. Foto: Juan Pablo Murrugarra.



Figura 10. Iosu Aramburu. *Día de campo XIV (CE, 1934)*, 2023. Acrílico sobre lino teñido, 120 x 60 cm. Foto: Juan Pablo Murrugarra.



Vanessa Terán Collantes, artista, antropóloga visual y docente. Trabaja mediante procesos colaborativos acerca de la identidad, el territorio y la migración. Correo electrónico: vanessateranx7@gmail.com

- Fellow en RITM Yale, Estados Unidos.
- Master en Antropología Visual por FLACSO, Ecuador.
- BFA en fotografía de School of Visual Arts, Nueva York, Estados Unidos.

Resumen

Sucúa Haven es un proyecto fotográfico que habita la frontera entre la antropología y el arte, entre Ecuador y Estados Unidos, entre la ficción y la no ficción. A través de metodologías de la investigación social y del arte, reflexiona sobre las vivencias presentes, las memorias y sueños de una comunidad principalmente de ecuatorianos en el estado de Connecticut.

Palabras clave

transmigración, identidad, pertenencia, representación, fotografía

Sucúa Haven: Inhabiting the border between practices, territories and identities

Abstract

Sucúa Haven is a photographic project that exists at the intersection of anthropology and art, between Ecuador and the United States, and between fiction and non-fiction. Using methodologies from both social research and art, it reflects on the present experiences, memories, and dreams of a community composed mainly of Ecuadorians living in the state of Connecticut.

Keywords

transmigration, identity, belonging, representation, photography

Fecha de envío: 15/09/23
Fecha de aceptación: 22/02/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3104
Cómo citar: Terán, V. (2024). Sucúa Haven: habitar la frontera entre prácticas, territorios e identidades. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 206-225). Quito: USFQ PRESS.
Financiamiento: Este proyecto fue financiado por el Mellon Artist and Practitioner Fellowship del Yale Center for the Study of Race, Indigeneity, and Transnational Migration.





Sucúa Haven es un proyecto interdisciplinario que habita la frontera entre el arte y la antropología, entre la ficción y la no ficción. Se realiza en colaboración con la diáspora ecuatoriana en el noreste de Estados Unidos, especialmente en el área metropolitana de Greater New Haven en el estado de Connecticut. Por medio de entrevistas, crónicas, prácticas de arte autobiográfico performativo, fotografía (documental y escenificada), reflexiona sobre este territorio y sus historias, experiencias que en conjunto construyen una etnoficción enfocada en la identificación, la pertenencia y la transmigración.

La migración ecuatoriana

Ecuador ha experimentado varias olas migratorias hacia EE. UU. y Europa: en los años 70, a finales de los 90, y durante la década de los 2000. La antropóloga Victoria Stone Cadena (2016, p. 4) afirma: «En España, la población de ecuatorianos creció de 4.000 en 1998 a 490.000 en el 2005, un incremento de 12.150%». En este mismo estudio, se calcula que la población con origen ecuatoriano incrementó un 208% en EE. UU. En 2000, la población era de 270.000 y en 2021 llegó a 830.000 (Moslimani, Noe-Bustamante y Shah, 2019). New York, New Jersey, Connecticut y Florida son algunos de los estados con más población ecuatoriana. De acuerdo con el reporte de la oficina de asuntos migratorios (MOIA 2019), los ecuatorianos representan el sexto grupo migrante más extenso en Nueva York.

En 2020 se inició un nuevo flujo migratorio debido a las consecuencias económicas del COVID-19 y al incremento de la inseguridad. Desde octubre de 2022 hasta septiembre de 2023, 117.487 ecuatorianos fueron «encontrados» en la frontera de EE. UU. y México (*Primicias*, 2023). Se usa el término «encontrar» para describir los casos de personas que cruzan el territorio de forma irregular. De acuerdo con la organización Human Rights Watch (2023), actualmente los ecuatorianos son la segunda población más extensa en cruzar el Tapón del Darién, después de los venezolanos. En septiembre de 2023, el alcalde de Nueva York, Erick Adams, declaró que los ecuatorianos y los venezolanos «están destruyendo Nueva York». El miedo a reacciones xenófobas es experimentado por quienes han llegado recientemente y también por las comunidades que han hecho de esta ciudad su hogar por más de 50 años. Estas comunidades tienen vínculos y redes *aquí* y *allá*. Las experiencias y aportes de la diáspora son vitales para la historia, la economía y el tejido social del Ecuador, y también importantes para sus comunidades de destino.

En tal contexto, este proyecto se pregunta: ¿cómo estas migraciones influyen en las formas de entender la identificación, la pertenencia y el territorio? ¿Cómo se articulan con las experiencias, memorias y sueños de esta comunidad? Este artículo explora el devenir del trabajo de campo, las metodologías empleadas y crónicas de la etnoficción. En ese sentido, los hechos aquí compartidos están basados en la vida real; sin embargo, nombres y detalles han sido alterados con propósitos narrativos y de protección.

Metodologías

El trabajo de campo y la producción fotográfica de *Sucúa Haven* se llevó a cabo principalmente entre febrero y mayo de 2023 gracias al Mellon Artist and Practitioner Fellowship del Centro de Raza, Estudios Indígenas y Transmigración (RITM) de la Universidad de Yale.

El proyecto explora cuatro formatos:

1. **Crónicas**: experiencias durante la creación del proyecto acompañadas de fotografías de archivo personal (instantáneas).
2. **Fotografía de eventos:** mediante una práctica de arte performativo biográfico, ofrecí servicios de cobertura fotográfica a la comunidad.
3. **Retratos de autoidentificación:** las fotografías son acompañadas de textos donde los personajes/colaboradores especifican distintas categorías con las que se sienten identificados.
4. **Fotografía escenificada:** puesta en escena de fotografías inspiradas en las memorias y los sueños de los colaboradores.

Sucúa Haven se aproxima al arte y a la antropología como disciplinas que están hechas para tener correspondencia con el mundo y no solo describirlo (Ingold, 2013, p. 1). Como autora, lejos de ser una observadora distante, soy un actor que afecta al entorno. Me introduzco en la comunidad como una artista y antropóloga que busca reflexionar sobre las historias de migración, formas de identificación y pertenencia en relación tanto con Ecuador como con Estados Unidos. Las respuestas y experiencias narradas aquí deben ser leídas tomando en cuenta ese posicionamiento. Esta postura se manifiesta principalmente en las crónicas y las fotografías instantáneas que son parte de mi archivo personal.

Los servicios de fotografía son, por un lado, una forma para conocer más la comunidad y, por otro, una práctica de reciprocidad frente a los colaboradores. Por último, una estrategia para integrarme como «la fotógrafa social de Sucúa Haven»: registro eventos como quinceañeras, bautizos, sesión de fotos para embarazadas, celebraciones de la Pascua, etc. Estas imágenes están incorporadas en los archivos familiares de los colaboradores.

La escenificación de fotografías se hace a partir de entrevistas y conversaciones donde los colaboradores comparten sus historias de migración y memorias clave, al igual que aspiraciones a futuro. A partir de estas reflexiones se identifican las imágenes que podrían ser representativas de esas experiencias y deseos. En tal sentido, la fotografía se pone al servicio de la ficción, tanto de las memorias como de los sueños. Sin embargo, estas ficciones se basan en los escenarios de lo posible, lo deseable y lo temible desde las concepciones de sus protagonistas. ¿Cómo dejar de lado los sueños que movilizaron y movilizan a cientos a migrar? ¿Cómo olvidarse de los miedos, los fantasmas y las ausencias tan presentes en las vivencias del día a día? Al contrario del ejercicio anterior, este parte de la memoria individual, de imágenes mentales que luego fueron materializadas en fotografías. Este ejercicio intenta replicar la estética del fotógrafo Gregory Crewdson, director de la maestría de fotografía en Yale y conocido por retratar de forma cinemática los suburbios americanos de la misma región. En este caso, el guiño al autor es usado para narrar historias de migrantes ecuatorianos.

La serie de retratos busca presentar a los colaboradores del proyecto que son también los personajes de la historia. El ejercicio consistió en que ellos especificaran su lugar y año de nacimiento, y enunciaran las distintas categorías étnicas, raciales, culturales, regionales, nacionales, ocupacionales, de género, etc., con las que se sienten identificados. Por un lado, el ejercicio nos confronta a los colaboradores y a mí, y busca también confrontar a los lectores con las imágenes mentales —los estereotipos— que estas categorías generan, con las fotografías de los colaboradores que retratan unos cuerpos y territorios específicos. Por otro lado, se presta atención a la capacidad de enunciar múltiples pertenencias, cambiantes y porosas, que se revelan cuando cruzamos o habitamos fronteras geográficas o identitarias que construyen pero finalmente también cuestionan el *aquí* y el *allá*, el *nosotros* y el *ellos*.

Se habla de identificaciones y no de identidades porque se entiende estas pertenencias como resultados de procesos y relaciones contextuales y no como atributos fijos (Brubaker, 2004, p. 14). De la misma forma, el territorio no se entiende como un espacio estático. Alicia Torres y Jesús Carrasco (2008, p. 37) mencionan cómo en contextos transnacionales, las comunidades sustentan sus pertenencias por medio de redes afectivas, reproducen y recrean rituales, mantienen relaciones económicas y relaciones de parentesco consanguíneo a pesar de la distancia, y con ello permiten sentidos de pertenencias múltiples. Las relaciones, los flujos de personas, bienes y culturas que la globalización y la migración provocan permiten que los límites y las formas en que entendemos el territorio se expandan. Las formas de identificación se enuncian y refuerzan no en aislamiento sino justo en el enfrentamiento con un *otro*. Estos encuentros finalmente suscitan una serie de negociaciones. Como dice Augé (1999, p. 17) sobre las culturas: «sólo están vivas mientras estén transformándose».

Sucúa Haven

Las personas implicadas en este proyecto están unidas por dos líneas imaginarias: la frontera que cruzaron y el paralelo que los nombra (Ecuador).

Sucúa Haven *está* en Estados Unidos pero también *es* Ecuador. Un Ecuador que es y se ve como un suburbio americano. Este territorio coexiste en Greater New Haven, Connecticut, área metropolitana que incluye ciudades y pueblos como New Haven, North Haven, East y West Haven, Mildford, Brandford, Meriden, entre otros.

Las casas son de colores pasteles, con porches y patios típicos del noreste de EE. UU. Su nombre Sucúa Haven responde a la alta población de personas provenientes de Sucúa, una ciudad en la Amazonía ecuatoriana. También hay macabeos y macaenses, personas de Gualaquiza, Loja, Quito, Manabí, Cañar, Cuenca y también de Murcia. Ellos y ellas tienen parejas mexicanas y *gringos*, madres portuguesas, mejores amigas brasileras, hijas colombianas, primos boricuas y jefes egipcios. Algunos gringos hablan como cuencanos y otros como quiteños. Algunos ecuatorianos son españoles. Todos de alguna forma, por derecho o extensión, forman parte de Sucúa Haven.

En su mayoría, trabajan en construcción, pintura, limpieza, en restaurantes y bares, como meseros, bartenders y mánagers. Finalmente, con el tiempo, muchos se convierten en inversionistas y dueños de este tipo de negocios. Los pasatiempos más comunes se centran en la vida nocturna, en las apuestas de póker y en el ecuavoley. La música que más se escucha es el reguetón, la bachata y los corridos mexicanos. La comida típica es el encebollado, el chaulafán, el hornado y los ayampacos. También la pizza, que es una apropiación de la ciudad de New Haven. Las bebidas más populares son las Coronas, aunque se puede encontrar Pilsener y Güitig. La adaptación de recetas de comida tradicional, las redes de compra, venta y circulación de productos hechos en Ecuador responden a una oferta y demanda que convoca a la nostalgia. Al mismo tiempo, tanto por la globalización como por la propia migración, estas experiencias y prácticas permiten apropiaciones de comidas, productos y géneros musicales fuera de aquellas que caracterizan al territorio nacional. Esto da cuenta de una cultura y comunidad que no están en aislamiento y cuyas relaciones fraternas, regionales, ocupacionales, etc., influyen, permiten y revelan otras formas de pertenencias.

Las noches de chicas, las redes y las tandas

El 6 de febrero salí a buscar ecuatorianos en New Haven para iniciar mi etnografía. Me habían dicho que muchos de ellos trabajan en restaurantes en *downtown* y que algunos son dueños de estos restaurantes. Eran alrededor de las 5 pm, ya no había sol y hacía mucho frío, pues era invierno. Caminando por College St., encontré el restaurante Pacífico. Entré, busqué al mánager y al explicarle mi proyecto me dijo que hablara con Diana (figura 10), la bartender, quien es de Sucúa. Es alta, blanca, imponente. Se identifica como ecuatoriana, amazona y una *life loving* latina. Tiene todo su brazo derecho tatuado y usa lentes. En la barra, esa noche y siempre, lleva el pelo hecho moño. Luego pude ver que tiene el cabello casi hasta la cintura. Es de las personas que dice cosas chistosas sin reírse.

Esa noche pedí un mojito y empezamos a conversar. En su infancia, ella y sus padres habían migrado a Connecticut (CT), en 1995. Al parecer, ellos son parte de una primera generación de sucuences que empezaron a habitar este territorio. *Allá* (Sucúa-Ecuador), se definen como colonos y mestizos por la convivencia con comunidades Shuar. *Acá,* migrantes, latinos, ecuatorianos, amazónicos y sucuences, dependiendo del contexto. En 2003, su familia regresó a Ecuador y en 2013 Diana volvió a emigrar a EE. UU. Primero llegó sola y luego llegó su hijo, Teo. Luego su hermana, luego su hermano, y con esa llegada la familia de Diana en Sucúa Haven sumaría: un hijo, dos hermanos, tres medios hermanos, cinco tíos, catorce primos en primer grado. «Uno siempre arrastra a los suyos», dice el adagio migratorio.
Esa noche Diana, después de terminar su turno, me llevó a Jack's, un restaurante de cuencanos, de los más grandes de *downtown*. Después, a Chakras, un restaurante de un migrante ecuatoriano de Cuenca que, después de trabajar muchos años como mánager de Pacífico, decidió abrir su propio restaurante. Sorpresiva y astutamente, uno de comida peruana. Luego visitamos Mojito (figura 1), un bar en East Haven que ha existido por 25 años y ha pasado por varios dueños. El actual es Ezras, oriundo de Logroño, un poblado cerca de Sucúa, en Morona Santiago. Ezras dice que su tierra es conocida como «Logroño, tierra de caballeros» y añade: de «caballeros exóticos». Alrededor de las 2 am, el bar cerró y Diana me llevó al póker.



Figura 1. Mojito. Sucúa Haven, 2023.

Para mi sorpresa, las partidas de póker se juegan en garajes de casas, bares clandestinos donde se pueden llegar a apostar hasta 50 mil dólares por noche. En ese momento estaban cerrados. Semanas después, logré ir. El lugar es relativamente pequeño, tiene unos 25 metros cuadrados: las paredes tienen un color celeste pastel, hay una barra de madera y ladrillo, suele estar lleno de humo de tabaco. Por lo general, de seis a ocho hombres se sientan alrededor de una mesa oficial de póker. Algunos juegan y otros observan. Diana dice que solo conoce a una mujer que apuesta. En una de las paredes está colgada una bandera del Ecuador.

En la primera noche, sin poder entrar al póker, un grupo de mujeres fuimos a casa de Jessica, oriunda de Manabí que trabaja pintando casas. Llegó a Estados Unidos hace 15 años, en 2008. Siendo la madrugada, cocinó seco de pollo para sus visitas. Todos decían que ella cocina increíble. Pensé que no era sorprendente que la mejor comida, aún en Sucúa Haven, la hiciera una manaba.

También está Fernanda (figura 11), de 23 años. Trabaja como bartender en las mesas de póker. Ella se identifica como blanca, española-ecuatoriana y creció en Santo Domingo, Ecuador. Me contó que esta era la segunda vez que intentaba asentarse en Estados Unidos. Vivió primero en España pero dijo que dar pasos allá es difícil y decidió regresar a la *yoni*. Contó que como ya había entrado con su pasaporte español, esta vez le tocó cruzar la frontera por Canadá, con coyoteros. La migra la cogió, pero «les di pena y me dejaron en un McDonald's». Como ella, hay familias enteras de ecuatorianos que hicieron una vida en España y que han llegado en los últimos años a EE. UU., migrando otra vez, para buscar nuevas oportunidades.

Esa noche hablamos mucho de la migración pero también de amores y desamores, mientras coleccionábamos Coronas vacías en el mesón de la cocina con música de Bad Bunny, Peso Pluma y Grupo Frontera. Fernanda me contó que estaba nerviosa porque seguramente su ex, «El chino», asistiría al póker la siguiente noche. Fue meses después, en otro bar, que entendí que «El chino» era ecuatoriano, que su apellido es Wang y que es de Portoviejo. Una sorpresa para mí, que responde a la representación o falta de representaciones a distintas poblaciones étnicas y culturales del Ecuador. Jean Rahier (1999, p. 75) dice que el «nosotros» hegemónico en el Ecuador no reconoce a las identidades negras y que, como Stutzman (1981, p. 63) propone, no hacen parte del mestizaje oficial. ¿En dónde quedan las poblaciones asiáticas, libanesas, judías que llevan cientos de años en el Ecuador sin formar parte del relato nacional?

Al final de la noche, nos quedamos Jessica, Diana y yo. Tres mujeres ecuatorianas en nuestros treintas, de Manabí, Sucúa y Quito. Compartimos historias de violencia de género. Aparte de la nacionalidad, nos unía eso. Las violencias eran de distintas índoles. Diana contó que en sus veintes la metieron a una clínica de des-homosexualización. Por algunas semanas pensé que esa había sido una de sus razones para migrar, pero finalmente me aclaró que en Sucúa había perdido su trabajo, quería velar por su hijo, tenía una novia ecuatoriana-americana que le podía dar papeles. Decidió migrar aunque quedó claro que no es fácil ser una mujer lesbiana en Sucúa. Nos fuimos de largo esa noche. La mañana siguiente salimos de la casa de Jessica, y Diana me hizo notar el rótulo de su carro que dice «La Mona». Esa fue la primera de varias «Noches de chicas».

Los días estaban helados y me enfermé de gripe. A pesar de tener seguro, navegar por el sistema de salud en Estados Unidos fue imposible. Al quinto día, Diana me llevó a la casa del doctor de Sucúa Haven: un hombre cuencano de menos de 40 años que practicó medicina en Ecuador. Él ya había vivido en EE. UU., tenía papeles y decidió dejar su profesión

para trabajar como muchos ecuatorianos en CT, en el área de servicios y hospitalidad. Pero, cuando es necesario, ayuda a la gente que, como yo, no pudo recibir atención. No solo me ayudó él: su novia me dio sopa de pollo. No me cobraron nada.

Así, casas comunes y corrientes del suburbio americano (figura 2) son consultorios de medicina, de dentistas, peluquerías, bares de póker o restaurantes clandestinos. También conocí un restaurante que funciona exclusivamente los fines de semana desde hace 17 años en el sótano de una casa. No supe qué me sorprendió más, la longevidad del restaurante clandestino o que el encebollado cueste 17 dólares. Estos espacios están abiertos para todos pero, por su propia naturaleza clandestina, la mayoría de su clientela es ecuatoriana y funcionan como lugares de encuentro de la comunidad.



Figura 2. Casa en suburbios. Sucúa Haven, 2023.

Las redes son vitales para la sobrevivencia, el crecimiento y la prosperidad de estas comunidades. Las Tandas, dinámicas comunitarias de ahorro, son otro ejemplo de ello. Se trata de un sistema que se consolida con un grupo cerrado de personas donde cada participante o jugador se compromete a pagar un valor mensual. En el caso que conocí, este valor era de 2.000 dólares. Al inicio del juego se sortearon ocho números, que dictan el orden en que cada participante recibe el fondo común de ese mes. El primer jugador recibe 16.000 dólares y así continuamente. El juego no genera intereses, todos reciben y dan un total de 16.000 dólares. El beneficio está en la recepción de un acumulado que incrementa la liquidez. Algunos invierten en negocios, otros pagan las deudas a coyoteros (de ellos o de sus familias). La dinámica demanda una confianza colectiva. No es lo mismo ser el jugador número uno que el número ocho. No es sencillo ser aceptado en una tanda, los nuevos integrantes deben ser recomendados. Sin embargo, el sistema funciona porque están en juego el prestigio y el buen nombre de cada participante con la comunidad.

Las historias y los rituales

Unas semanas después, Diana me contó que su hermana Fiama estaba embarazada y que le gustaría regalarle unas fotografías. Después de la apertura y cuidado que Diana me había brindado, me pareció un acto de reciprocidad contribuir con ese regalo. Esta fue la primera sesión fotográfica que hice allá, y le siguieron fiestas de cumpleaños, bautizos y otros eventos.

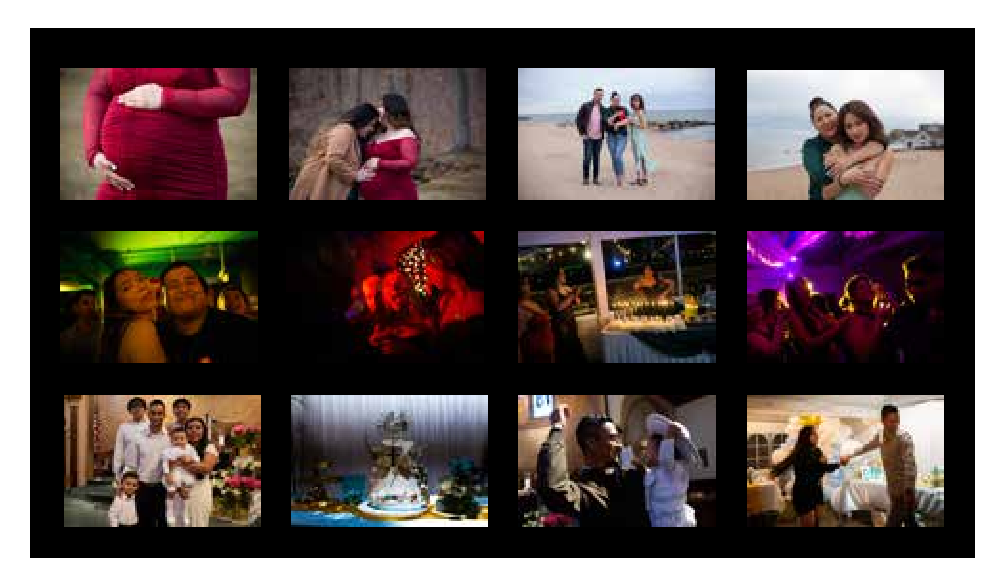


Figura 3. Hoja de contacto. Servicios de cobertura fotográfica a la comunidad. En la selección se incluye fotografías de embarazadas, retratos familiares, fiestas de cumpleaños, quinceañeras y bautizos.

Una noche, como ya se había hecho costumbre, fui a visitar a Diana en Pacífico. Era Saint Patrick's y durante las noches el restaurante se convertía en club. Allí conocí a Bryan, quien se identifica como ecuatoriano nacido en Gualaquiza. Estaba planificando la celebración de su cumpleaños 25 en Pacífico y me preguntó si podría tomar fotos. Así lo hice. Él es parte de un grupo de unos 20 jóvenes de la Amazonía, algunos se conocen desde la infancia, que allí salen de fiesta, se acompañan, se cuidan. Me contaron que básicamente se gradúan del colegio o máximo de la universidad y el siguiente paso es migrar. Bryan llegó hace dos años. Estaba por terminar la carrera de arquitectura en Ecuador pero decidió migrar para darle un mejor sustento a su hijo que se quedó *allá*: «Como albañil gano mejor acá que como arquitecto allá». Luego admitió que lo que él realmente ama es escribir.

Bryan volvió a contactarme y me invitó a tomar fotos de la quinceañera de su prima Gaby, ecua-colombiana nacida en Estados Unidos. Esa fiesta parecía un foro de naciones latinas y latinoamericanas. Tíos, primos, vecinos, abuelos, sobrinos, de México, Costa Rica, Puerto Rico, Colombia, Ecuador, Perú y Portugal, entre otros. Allí conocí a América, una mexicana casada con Henry, ecuatoriano de la región de Cariamanga, provincia de Loja. Tuvieron dos hijos, Elías y Henry Jr., que son ecua-mexicanos. Aparte, tiene dos hijos mayores, Ángel y Chris, mexicanos. Después de algunas semanas me contactó para que

tomara fotos del bautizo de Elías. El bebé usó un traje de mariachi. En la fiesta se bailó el *juyayay* y se brindó con tequila. Uno de los recuerdos más memorables de esa noche fue cuando su tercer hijo, Henry Jr., le pidió un choclo. Con un muy marcado acento mexicano y la voz de una madre que regaña, América gritó: «¡Elotes, Junior, elotes!».

Los bautizos, las quinceañeras, la pascua son rituales, y parte de sus objetivos es también producir identidad (Augé, 1999, p. 11). No solo migran las personas sino también las tradiciones y sus cosmologías.

En la quinceañera de Gaby, conocí a Jorge (figura 4), un hombre de 47 años. Lleva en Estados Unidos casi 20 y es del norte de Quito, como yo. Aunque sus orígenes son lojanos. Empezamos a tratarnos de «vecinos». Él se identifica como descendiente de la cultura Palta, originaria de la provincia de Loja, nacido en Quito. A finales de los 90, Jorge quería estudiar arquitectura, pero no tenía los recursos para hacerlo. Como muchos, decidió migrar a Estados Unidos con el plan de ahorrar dinero y poder regresar a Ecuador para cumplir su sueño. Sin embargo, los años *allá* se van sumando y pocos vuelven. Jorge no volvió. Hace 19 años empezó a trabajar como *broom pusher* (conserje) en una constructora. Me contó que, de hecho, cuando los arquitectos botaban los planos a la basura, él los llevaba a su casa para estudiarlos. Con el tiempo, empezó a ascender y ahora es el jefe de proyectos de la tercera constructora más grande del estado. Jorge me invitó a conocer uno de los proyectos en construcción. «No soy arquitecto, pero como si lo fuera».



Figura 4. Jorge, ahora jefe de proyectos, recuerda su primer acercamiento a los planos. Sucúa Haven, 2023.

También conocí a Dorys (figura 5), la vecina de América. Ella es una mujer de 37 años que se identifica como sucueña. Vive en Estados Unidos desde 2006. En 2021, pudo reencontrarse con su hija después de 14 años. La tuvo que dejar en Sucúa cuando tenía apenas un año.

Su pareja, Fernando, es quiteño y se conocieron en EE. UU. Sus dos hijas están en Ecuador. Acordamos una fecha, fuimos a la playa junto a su hija, su pareja y su gato. Regresamos a su casa para comer. Allí me contó cómo vivió la ausencia y la distancia, el deseo, el amor y las culpas. Ese mismo día creamos una fotografía que buscó representar esa distancia con la que convivió al estar tantos años lejos de su hija. Mientras reviso estas fotografías, pienso en Didi-Huberman (2012, p. 17): «Las imágenes forman parte de eso que los pobres mortales se inventan para registrar sus estremecimientos (de deseo o temor) y la manera en que ellos también se consumen». ¿Cómo materializar los recuerdos y ausencias?

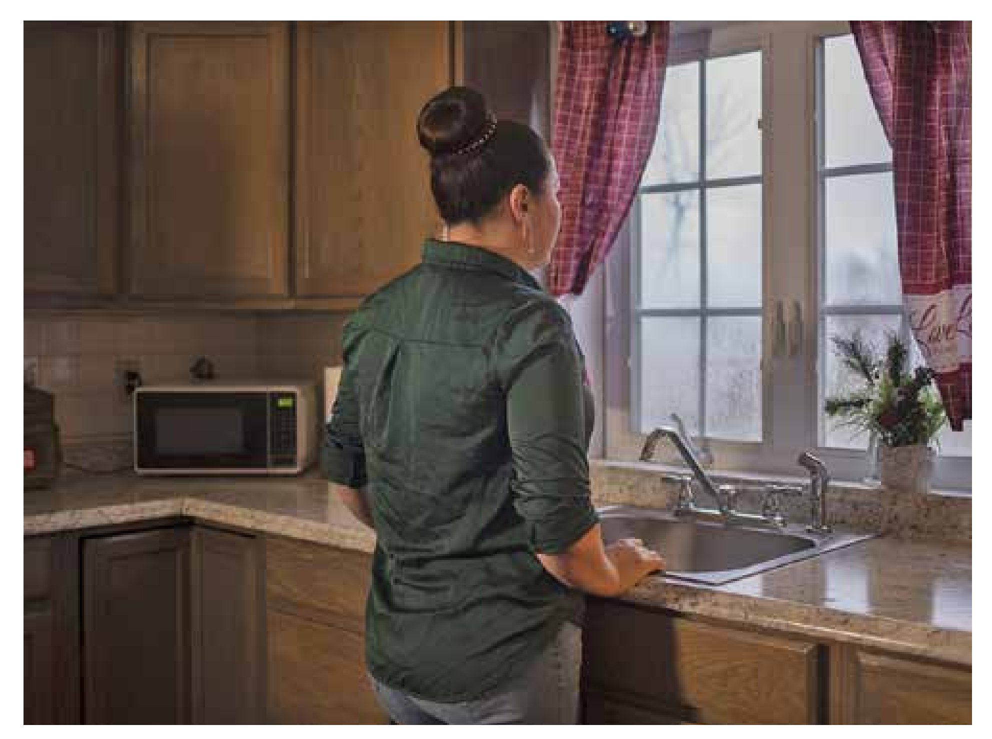


Figura 5. Dorys, desde su ventana, evoca las ausencias y distancias. Sucúa Haven, 2023.

Más tarde llegó otra amiga suya, Verónica, con sus dos hijos que nos remitieron a las complejidades del encuentro de las madres que migran. Una semana atrás había llegado uno de los hijos de Verónica, tenía cinco años y había crecido lejos de ella. El niño lloraba cerca de la pared mientras su hermano intentaba jugar. Verónica decía: «Le extraña a su abuela, es que no me conoce, nos estamos conociendo».

Las madres no son las únicas que se van. Hay hijas de este lado que sueñan el encuentro con sus madres. Después de una noche de fiesta, Diana me dijo: «I don't miss Ecuador, I miss my mom». No la ha visto desde hace diez años. Se espera que para cuando este texto se haya publicado ellas ya estén juntas. Me hizo prometerle que al regresar a Ecuador, iría a Sucúa y le daría un abrazo. Así lo hice. Las remesas no son solo monetarias.

El consulado, *grassroots organizations* y City Hall

Al inicio de la residencia, también me contacté con el Consulado del Ecuador en Connecticut, que inició sus servicios en 2008 en New Haven. Tomando en cuenta que existe otro consulado en Nueva York, abrir uno en Connecticut es un indicador de la alta población de ecuatorianos en el estado. En una entrevista realizada el 23 de febrero de 2023, el cónsul Julio Prado dijo que estima que existen de 65.000 a 80.000 ecuatorianos en CT, aunque aclara que es difícil tener cifras certeras. Comentó que cada vez están llegando más migrantes ecuatorianos, especialmente de estados del sur como Texas o Florida. Las políticas migratorias en dichos estados se han endurecido y están obligando a la gente a migrar al norte, a ciudades como New Haven que son «ciudades santuario».

Según Prado, algunas organizaciones comunitarias como el Comité Cívico Cultural de CT buscan fomentar los actos cívicos y patrios en la comunidad ecuatoriana. Organizan, por ejemplo, el desfile del 10 de Agosto, un evento oficial donde las calles de New Haven se cierran para bailes folklóricos, paso de carros alegóricos, discursos y la participación de cientos de ecuatorianos residentes en esta y otras ciudades del estado, como Bridgeport y Stamford. Me recomendó contactar a Gianina, una líder comunitaria.

Gianina tiene 39 años, nació en Sucúa, creció en Macas y se identifica como amazónica, macabea, ecuatoriana y latina. Es parte del Work Alliance Center de CT. Esta organización apoya a los trabajadores migrantes en derechos laborales y derechos migratorios por medio de la investigación, el apoyo a la educación y la incidencia en política pública. También colabora con el Comité Cívico Cultural de CT y fue candidata a la Asamblea en las elecciones de 2023.

Ella migró a EE. UU. en 2010. Entonces conoció a Fernando (figura 12), quiteño que migró en 1996. Fue soldado americano, veterano de la guerra de Afganistán. Falleció en un accidente de tránsito en 2016. Juntos tuvieron una hija, Ariana. Cuando nos conocimos, Gianina me comentó que su plan no era quedarse en los EE. UU. y que aún quiere volver, pero cuando Ariana nació decidieron quedarse para que ella tenga más oportunidades.

Otro líder comunitario es Alex. Él es americano de segunda generación. Sus padres migraron hace más de 20 años desde Cuenca. Él tiene 21 y creció en Fair Haven. Fue electo concejal de New Haven en noviembre de 2021 y su periodo duró hasta enero de 2024. Estudia Ciencias Políticas en la Universidad de Yale.

Le pregunté cómo se identifica. Me dijo que eso varía según el contexto. Con acento pero en español, respondió que frente a la comunidad ecuatoriana se identifica como mestizo. Con la comunidad latina, con la que creció, es ecuatoriano. En la universidad, como latino. También tiene ascendencia indígena, pero en formularios oficiales a veces tiene más sentido poner «blanco». Agrega que en algunos espacios también se identifica como *People of color* (POC). Alex me dijo que su sueño es convertirse en el alcalde de New Haven. ¿Por qué materializar las imágenes de estos sueños y aspiraciones? «No podemos hacer el futuro sin antes también pensarlo» (Ingold, 2013, p. 6); y en este caso, también queríamos verlo.

Como concejal, fue parte de la creación de talleres relativos a migración. En estas juntas se discutió cómo la ciudad puede mejorar las condiciones para los migrantes: desde prevenir el robo de salarios de parte de empleadores, hasta garantizar el acceso a una vivienda asequible. También, menciona que espera que el Consejo emita una ordenanza que declare a New Haven «Ciudad Santuario» permanentemente, para que estas condiciones no cambien en el futuro por órdenes ejecutivas (Cortés, 2023).



Figura 6. Alex, desde el podio del Municipio, se imagina dando un discurso como alcalde de Sucúa Haven, 2023.

El estatus de Ciudad Santuario tiene una fuerte incidencia en qué tan seguros se pueden llegar a sentir migrantes indocumentados en el territorio. Una colaboradora, por ejemplo, me explicó que la ciudad envía mensajes masivos a sus residentes anunciando si el Servicio de Inmigración y Control de Aduanas va a entrar al estado. «La ciudad no puede evitar que ICE venga, pero ICE no puede evitar que la ciudad nos envíe alertas para que nos cuidemos». Si bien este territorio no está libre del racismo y la xenofobia, sí ha sido un referente para políticas públicas inclusivas. El mayor ejemplo es la creación de la Elm City ID: la primera identificación municipal en los EE. UU., creada en 2007 y que incluyó su acceso a migrantes indocumentados. La ciudad de San Francisco, Washington DC y varias poblaciones en el estado de New Jersey replicaron la iniciativa.

Elm City ID fue impulsada por varias organizaciones de base como Unidad Latina en Acción y Junta for Progressive Action, con el asesoramiento de estudiantes de Derecho de la Universidad de Yale y líderes comunitarios mexicanos, puertorriqueños, colombianos y ecuatorianos. El objetivo era que migrantes indocumentados en la ciudad de New Haven pudieran acceder a servicios municipales, contactar a la policía para denunciar abusos sin temer que se les pida otros documentos y fortalecer su sentido de pertenencia con la ciudad.

Ecua-Yalies

Por invitación de Alex, asistí a una reunión de «Ecuatorianos y Amigos Unidos», un club estudiantil de la Universidad de Yale cuya misión es compartir la cultura ecuatoriana en el campus. La reunión fue en la Casa Cultural Julia Burgos: Latino Cultural Center. El evento era un *Paint and Sip* con morocho y colada morada. Allí conocí a Jocelyn (figura 13) y a Leslie (figura 14).

Jocelyn nació en NY. Es hija de padres cañaris y se identifica como cañari warmi, ecuatoriana, indígena-mestiza. Me contó sobre las experiencias de ser «segunda generación», la presión

de tener éxito, del sacrificio de sus padres y su romantización. Ella estudia una licenciatura de Etnicidad, Raza y Migración. Espera convertirse en el futuro en una abogada de migración.

Leslie es la fundadora y presidenta del Club. Ella estudia Ciencias Ambientales. *Second generation american*: sus padres migraron de Quito a EE. UU. en la década de los 80. Su papá, como muchos, se dedicó a la construcción. Dice: «Él construyó su futuro, físicamente», refiriéndose a que su papá construyó su casa. «Hay alguna versión del American Dream que sí se puede conseguir (...) lo que no te cuentan es el racismo». Leslie se identifica como mestiza y como latina, pero reconoce que esos términos pueden ser conflictivos. Comenta que en los formularios no existe la categoría mestiza y prefiere poner «other». Agrega que tanto en Ecuador como en EE. UU. es vista como extranjera, y que para sus primos ecuatorianos es la «prima americana».

Yo tengo muchos «primos gringos». Del lado materno, mi bisabuela migró a Nueva York en 1970. En cada generación, algunos han seguido sus pasos. Entre tíos, primos, mi hermana, mi sobrino y cuñado suman más de 35 familiares en EE. UU. Pero del lado paterno solo se conocía la historia de Simón, un tío abuelo. Vivió en varios países de Latinoamérica hasta que llegó a Nueva York. La historia familiar dice que dejó hijos en cada lugar hasta que, caminando un día por la Quinta Avenida, tropezó con una mujer venezolana y se enamoró.

Al levantarla, preguntó:

—¿Cuál es su nombre?

—América, y ¿el suyo?

—Simón, su liberador.

Y así, Simón se mudó a Venezuela y estableció una familia. Lo que no sabíamos era que en la época de este encuentro la pareja de Simón en NY, una mujer puertorriqueña con quien ya tenía un hijo, estaba esperando el segundo: Roberto (figura 7). Él nació en Puerto Rico, creció en Nueva York y actualmente es guardia de seguridad en el Hospital de Yale. Coincidencialmente, su hermano contactó a la familia de Ecuador durante la misma época de mi residencia y nos pudimos conocer.



Figura 7. Roberto y Vanessa durante su encuentro, 2023.



Figura 8. Yale en Instax, 2023.

Roberto se identifica como puertoriqueño con ciudadanía americana, boricua, curioso sobre Ecuador. No se identifica como ecuatoriano. La consanguinidad no es suficiente, aunque dijo tener interés de conocer más sobre sus raíces ecuatorianas, el país y la familia. Esa noche en Casa Cultural, Leslie me propuso organizar un evento de arte. Le sugerí invitar a otros artistas ecuatorianos: Pejota, que vive en New Jersey, y Stephano (figura 15), un estudiante de la maestría de Arte en Yale. Pejota se identifica como *Artist and Stripper*; *black ecuadorian*, *afro ecuadorian*, afro indígena, afro mestiza, afro latina, negra y mestiza, *ecuadorian-american*, latina. Dice: «I never identify only as a mestiza». Nació en New Jersey. Su madre se identifica como afroecuatoriana con ascendencia afrocolombiana, y su padre se identifica como mestizo con ascendencia blanca de Manabí y ascendencia indígena chachi.

Stephano nació en Guayaquil pero trabaja entre Ecuador y Estados Unidos. Él se identifica como artista. Cuando lo conocí, me presentó a su amiga Laura (figura 15) (quien se identifica como una artista nacida en Colombia) y a Pat (figura 15), su pareja (que se identifica como un artista chicano). Antes que nada, estos artistas son artistas.

A mediados de abril, realizamos un conversatorio donde cada uno habló de su práctica. Pejota vino a New Haven y habló sobre sus exploraciones con la fotografía, el video y el performance con temas de raza, lo *queer*, los traumas generacionales y sobre el racismo dentro de su familia interracial. Stephano habló sobre la relación de su trabajo con los mitos de origen, la fantasía y las memorias perdidas que explora con la pintura y la escultura. Yo compartí los avances de mi proyecto. El conversatorio fue un éxito; fueron Alex, Bryan, Diana y otros amigos de Sucúa Haven, Roberto (mi primo) y su hija. El espacio se llenó con unos 25 estudiantes ecuatorianos y algunos no ecuatorianos. Hubo hornado para todos.



Figura 9. Conversatorio sobre Migración, identidad y arte: Ecuador y la diáspora. Centro cultural La Casa en Yale, 2023.

Yale, New Haven y Sucúa Haven

Las fronteras simbólicas que dividen y conectan a New Haven, Sucúa Haven y la Universidad de Yale se encuentran en constante negociación. Estos territorios no están exentos de sus propios conflictos de inequidad. De acuerdo con el *New Haven Equity Report* 2023, la población de New Haven se identifica como: 28% blancos, 30% negros, 31% latinos, 7% asiáticos, y 5% a otras categorías. En comparación con el área metropolitana de Greater New Haven, los valores cambian a 58% de blancos, 16% negros, 17% latinos, 6% asiáticos y 4% otros. Tanto en la ciudad como en el área metropolitana, los índices de desigualdad son importantes. Se estima que en Greater New Haven, la población que se identifica como blanca está ganando 86.000 dólares anuales, mientras un latino gana 49.000 dólares anuales. El total de población viviendo bajo la línea de pobreza es del 12%. De ese total, los latinos representan el 21%. De acuerdo con US Facts, la línea de la pobreza para una familia de cuatro integrantes es de 29.960 dólares y para un individuo, de 14.891 dólares.

La Universidad de Yale fue fundada en 1718. Tiene más de 300 años de historia y sus orígenes se remontan a 1640, cuando colonos religiosos fundaron el Collegiate School of Connecticut. Es parte del Ivy League y reconocida como una universidad de élite en los EE. UU. y en el mundo. Los edificios de la universidad están en medio de la ciudad de New Haven. La biblioteca Sterling, uno de sus inmuebles más icónicos, parece una catedral europea. La biblioteca Beinecke es un edificio en forma de cubo sin ventanas y hecho con mármol traslúcido. La universidad tiene tres museos, hospitales, clínicas, su propio planetario, salas de concierto, teatros y bares. Tienen también tres sociedades secretas. El campus viejo se caracteriza por su arquitectura neogótica, construida con piedra cantera, torres, arcos apuntados y vitrales. Es imponente.

Según un artículo en *US News* (Wood, 2023),Yale, en el 2022 tenía una dotación de 41.4 billones de dólares, siendo la segunda más alta después de Harvard. En el reporte de impacto económico de la universidad, Yale es el mayor empleador de residentes de New Haven (6.000 plazas) y el tercer aportador de impuestos (más de 5.000 millones de dólares). Por otro lado, el alcalde Justin Elicker, en una entrevista para NBC (2021) explica que el 60% de las propiedades de la ciudad están exentas de pagar impuestos. La mitad de estas propiedades son de la Universidad de Yale. Especifica que entre la universidad y el hospital, el valor de estas propiedades suma 4.700 millones de dólares, y afirma que Yale debe tomar un mayor rol en el desarrollo de la ciudad. En el año 2021, la ciudad y la universidad llegaron a un acuerdo: Yale se comprometió a incrementar su donación voluntaria a 135 millones de dólares, a pagar en el lapso de 6 años, con el objetivo de no afectar al presupuesto de la ciudad al adquirir nuevas propiedades. Sin embargo, es común ver en las calles grafitis que dicen «Tax Yale».

Para poner estas cifras en contexto, planteo una comparación entre el PIB del Ecuador y la dotación de Yale. Si bien estos criterios no son estrictamente equivalentes, nos pueden revelar los contextos de inequidad en los que estas historias tienen lugar. Según el Banco Mundial (2023), el PIB del Ecuador en el 2023 fue de 118.8 billones. Su PIB per capita fue de $6.533. Por otro lado, en Yale, si contamos estudiantes, profesores y personal administrativo la cifra suma 32.170 personas (Yale by the numbers, 2022). Si su dotación es de 41.4 billones su equivalente per capita sería de 1,29 millones. Es decir, aproximadamente 197 veces más que la de un ecuatoriano. En ese sentido, esta ciudad universitaria presenta por un lado una inequidad local entre la ciudad y la institución y también, una gran inequidad

entre la institución en sí y un estado del que proviene una amplia población migrante de la ciudad. Sin embargo, para muchos este es un territorio que representa el acceso a mejores oportunidades, ascensos socioeconómicos y estabilidad, pero que también puede representar enormes sacrificios, ausencias y distancias.

A inicios de mayo, hice una exhibición en el centro RITM Yale por el cierre de mi residencia. Mostré las historias escenificadas de Sucúa Haven y la serie de retratos que titulé *Aequator*. Bryan, Diana, Dorys, Pat y otros colaboradores ayudaron con la impresión, el montaje, la comida, la música y más. Elías Jr. cantó «El rey», de Vicente Fernández. Mi intención fue llenar Yale no solo con las historias de migración de este territorio que llamamos Sucúa Haven, sino con sus protagonistas.

Estos espacios de difusión son concebidos como parte misma del proyecto, que sigue en desarrollo. La exhibición, al igual que el proyecto en general, buscó mostrar la complejidad de los recorridos identitarios y las formas en que negociamos nuestros sentidos de pertenencia al habitar Turtle Island, territorios referidos como Norte y Centroamérica, y en este caso los EE. UU., donde desde las experiencias, las memorias y los sueños habitamos territorios, y los territorios nos habitan.

Después de la residencia, regresé a Ecuador, fui a Sucúa a encontrarme con la gente que estaba por emprender el viaje a EE. UU. para reencontrarse con los suyos. El proyecto buscó y busca poner el arte y la antropología al servicio de escuchar y compartir historias de pertenencias y otredades, de presencias y ausencias, de los territorios de *aquí* y de *allá,* de la realidad y la ficción, para que en esas fronteras —aunque sea de forma temporal— nos encontremos.

La imagen en mi práctica no funciona solo como metodología sino como objeto de análisis, tanto en su exposición como en la creación. Este proyecto busca entablar un diálogo entre las imágenes mentales y materiales en una creación participativa. Busca confrontarnos como espectadores con las imágenes de quiénes «somos» y de «nuestros» estereotipos. Deborah Poole (2015, p. 15) afirma que el ver y el representar son actos materiales, y que las formas en las que vemos y representamos crean el mundo. Individuos y colectivos definimos límites y fronteras que, al contrario de lo que se piensa, son constante y astutamente reformuladas. Las fronteras que separan el yo del otro pueden difuminarse. Estas líneas pueden ser puentes, territorios habitables o de tránsito. Tenemos el potencial infinito de diferenciar-nos, que es también el potencial infinito de pertenecer-nos.

¿Cómo se «ve» el Ecuador? ¿Puede verse y ser un suburbio americano? ¿Qué y dónde es el Ecuador? ¿Quién es un ecuatoriano y cómo se ve? ¿Cómo son las vidas de los migrantes? ¿A dónde pertenecen? ¿Quiénes son o no parte de la comunidad? ¿Cuáles son los rasgos comunitarios y nacionales representativos? ¿El ecuavoley, el póker y las Coronas? Tal vez en Sucúa Haven, sí. Y Sucúa Haven es Ecuador.

Pero no están aislados, se relacionan también desde la «latinidad», desde el idioma, desde las etnias con las que se identifican, desde su calidad de residentes de Connecticut, desde su religión o profesión, y así la frontera de quién pertenece o no a Sucúa Haven se vuelve porosa, como todas las fronteras. Sus prácticas provienen de relaciones y de experiencias, de pertenencias e identidades múltiples y vivas. **post(s)**



Figura 10. Maryuri aka Diana (1989 Sucúa, Morona Santiago, Ecuador). Bartender. Ecuatoriana y amazona *Life loving* latina. East Haven, CT 2023.



Figura 11. Fernanda, 2000. (2000 Murcia, España).Bartender. Blanca, española-ecuatoriana vía Santo Domingo. East Haven, CT 2023.



Figura 12. Fernando (1986 Quito, Ec; d. 2016 CT- US). Soldado en la American Army, veterano de Afganistán. Falleció en servicio en un accidente de tránsito. Imagen de la colección familiar.



Figura 13. Jocelyn (2001 NY, US). Estudiante de Ethnicity, Race and Migration en Yale. Kañari warmi, ecuatoriana, indígena-mestiza. New Haven, CT 2023.



Figura 14. Leslie (2002 Stamford CT). Mestiza y latina. *Other*.



Figura 15. Stephano (1992 Guayaquil, Ecuador). Artista, rodeado de su pareja Pat, artista chicano, y su amiga Laura, artista nacida en Colombia. New Haven, CT 2023.

Referencias

Anthias, Floya. (2008). Thinking through the lens of translocational positionality: an intersectionality frame for understanding identity and belonging. *Translocations* 4(1): 5-20.

Augé, M. (1999). *An Anthropology for Contemporaneous Worlds*. Stanford University Press.

Belting, Hans. (2015). Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 20: 153-170.

Brubaker, Rogers. (2004). *Ethnicity without groups*. Harvard University Press.

———. (2016). *Trans, race and gender in an age of unsettled identities*. Princeton University Press.

Cortés, Mía. (2023, diciembre 7). Alder Alex Guzhnay '24 reflects on his term. *Yale Daily News*. https://yaledailynews.com/blog/2023/12/07/interview-alder-alex-guzhnay-24-reflects-on-his-term/

DataHaven. (2023). *New Haven 2023 Equity Profile*. https://www.ctdatahaven.org/sites/ctdatahaven/files/new_haven_equity_2023.pdf

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve S.A. de C.V. y Fundación Televisa.

Gellman, Lucy. (2022, agosto 22). «It's About Us:» Ecuadorian Parade Returns To New Haven. *Arts Council Greater New Haven*. https://www.newhavenarts.org/arts-paper/articles/its-about-us-ecuadorian-parade-returns-to-new-haven

Hall, Stuart. (2013). El trabajo de la representación. En Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (comps.), *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (447-482). Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar / Popayán, Envión Editores / Lima, Instituto de Estudios Peruanos / Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador.

INEC (2024, enero). *Boletín Técnico Nº 02-2024-ENEMDU. Pobreza y desigualdad*. https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/POBREZA/2023/Diciembre/202312_Boletin_pobreza_ENEMDU.pdf

Jones, Kyle. (2021, enero 14). New Haven Looks to Recoup Millions as Tax-Exempt Properties Grow. *NBC Connecticut*. https://www.nbcconnecticut.com/investigations/new-haven-looks-to-recoup-millions-as-tax-exempt-properties-grow/2404243/

La Puente, Katherine. (2023). NYC Mayor Should Prioritize Human Rights over Harmful Discourse. *Human Rights Watch*. https://www.hrw.org/news/2023/10/06/nyc-mayor-should-prioritize-human-rights-over-harmful-discourse

MacMillan, Thomas. (2012, julio 23). Elm City ID Card Turns 5. *New Haven Independent*. https://www.newhavenindependent.org/article/id_card_anniversary

Moslimani, M., Noe-Bustamante, L., y Shah, S. (2019). Facts on Hispanics of Ecuadorian origin in the United States, 2021. *Pew Research Center*. https://www.pewresearch.org/hispanic/fact-sheet/us-hispanics-facts-on-ecuadorian-origin-latinos/

New York's City Office of Immigrant Affairs. (2018). *State of our Immigrant City, Annual Report*.

Office of New Haven Affairs. (s.f.). *Economic impact*. Yale University. https://onha.yale.edu/initiatives/economic-impact

Ospina, Laura, y Nehme, Maia. (2023). Profile: Unidad Latina en Acción defends the rights of New Haven's immigrant community. *Yale Daily News*. https://yaledailynews.com/blog/2023/11/02/profile-unidad-latina-en-accion-defends-the-rights-of-new-havens-immigrant-community/

Primicias. (2023, octubre 23). En 2023 hay un récord de ecuatorianos 'encontrados' en la frontera de EE.UU. *Primicias*, sección Sociedad. https://www.primicias.ec/noticias/sociedad/migrantes-ecuatorianos-frontera-eeuu-encuentros/

———. (2024, febrero 26). El desempleo se ubicó en 3,9% en enero de 2024. *Primicias*, sección Lo Último. https://www.primicias.ec/noticias/economia/desempleo-empleo-subempleo-trabajo/

Poole, D. (2015). *A Companion to Latin American Anthropology*. Wiley Blackwell.

Rayala, Sai, y Lebrun, Sylvan. (2021, noviembre 17). City and University officials announce six-year commitment, increases to Yale's voluntary contribution. *Yale Daily News*. https://yaledailynews.com/blog/2021/11/17/city-and-university-officials-announce-six-year-commitment-increases-yales-voluntary-contribution/

Rahier, J. (1999). Mami, ¿qué será lo que quiere el negro?: representaciones racistas en la revista *Vistazo*, 1957-1991. En E. Cervone y F. Rivera (eds.), *Ecuador racista. Imágenes e identidades*. Flacso-Sede Ecuador.

Revista Gestión. (2024, enero 30). En Ecuador, el rostro de la pobreza y la extrema pobreza es amazónico. *Revista Gestión Digital*. https://revistagestion.ec/analisis-sociedad/en-ecuador-el-rostro-de-la-pobreza-y-la-extrema-pobreza-es-amazonico/

Stutzman, R. (1981). El Mestizaje: An All-Inclusive Ideology of Exclusion. En N. Whitten (ed.), *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*. University of Illinois Press.

Torres, Alicia, y Carrasco, Jesús. (2008). *Al filo de la identidad, la migración indígena en América Latina*. Flacso-Sede Ecuador.

Vedder, Richard. (2021). Should We Tax Rather Than Subsidize Yale? *Forbes Magazine*. https://www.forbes.com/sites/richardvedder/2021/06/07/should-we-tax-rather-than-subsidize-yale/?sh=7e9f13f24410

World Bank Group (2023). https://data.worldbank.org/country/ecuador?view=chart

Wood, Sarah. (2023, octubre 2). 15 National Universities With the Biggest Endowments. *US News*. https://www.usnews.com/education/best-colleges/the-short-list-college/articles/10-universities-with-the-biggest-endowments

Yale. (2022). *Yale by the numbers*. https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts

ARCHIVO, SALSA Y RESISTENCIA: MEMORIA DISRUPTIVA PARA ACTIVAR ARCHIVOS COMUNITARIOS

Marcos Echeverría Ortiz

Marcos Echeverría Ortiz, periodista y documentalista interdisciplinario enfocado en narrar historias sobre música, movimientos sociales y migración. Correo electrónico: marcosecheverriao@gmail.com
• Máster en Estudios de Medios por The New School, Estados Unidos.

Resumen

Where We Were Safe es un documental interactivo/mapa/archivo de historia oral sobre los lugares históricos pero olvidados de la salsa en la ciudad de Nueva York. A través de la memoria cultural, este proyecto tiene el objetivo de reclamar el patrimonio cultural de tales sitios y de reconstruir el espacio histórico perdido debido a la gentrificación y el desplazamiento de comunidades afroamericanas y latinx. Este proyecto, que además cuenta con exposiciones interactivas, proyecciones comunitarias, un libro y una serie de talleres sobre mapeo oral, pretende explorar enfoques transmedia más colectivos. A lo largo de este ensayo, y con la discusión de conceptos y prácticas como la historia oral, la cartografía social, y el *liberatory memory work*, se propone el desarrollo de metodologías archivísticas más colaborativas que faciliten el acceso y la activación de archivos comunitarios.

Palabras clave

salsa, archivos comunitarios, cartografía social, historia oral, transmedia

Archivo, Salsa y Resistencia: Irruptive memory to activate community archives

Abstract

Where We Were Safe is an interactive documentary, map, and oral history archive that highlights the historic, though often forgotten, landmarks of salsa in New York City. Through cultural memory, this project seeks to reclaim the heritage of these sites and reconstruct the historical spaces lost due to gentrification and the displacement of African American and Latinx communities. The project includes an interactive exhibition, community screenings, a book, and a series of workshops on oral mapping, all of which explore collective transmedia methodologies. In this essay, through the discussion of concepts and practices such as oral history, social cartography, and "liberatory memory work," collaborative archival methodologies are proposed to facilitate access to and activation of community archives.

Keywords

salsa, community archives, social cartography, oral history, transmedia

Fecha de envío: 06/02/2024
Fecha de aceptación: 15/04/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3119
Cómo citar: Echeverría, M. (2024). Archivo, salsa y resistencia: memoria disruptiva para activar archivos comunitarios. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 226-243). Quito: USFQ PRESS.



Where We Were Safe es un documental interactivo/archivo de historia oral que recopila memorias sobre los lugares históricos y desaparecidos de la salsa en la ciudad de Nueva York, como salones de baile, clubes, tiendas de discos y espacios públicos. El proyecto ha sido desarrollado en dos instancias. En la primera, surgió como un documento histórico con el objetivo de reclamar y reconstruir, digitalmente, el patrimonio cultural perdido de estos sitios debido al hiperdesarrollo y la gentrificación en barrios latinxs en la ciudad de Nueva York. La segunda instancia tiene que ver con la activación del archivo: la intervención con prácticas archivísticas disruptivas para socializar este proyecto. A lo largo de este ensayo, analizo cómo la cartografía social, la memoria cultural y prácticas transmedia proponen metodologías archivísticas marcadamente colectivas, que priorizan la colaboración, la autorrepresentación y la accesibilidad de este material histórico recuperado.

Mapas de opresión

Where We Were Safe partió de una pregunta de representación identitaria en 2019, cuando yo era aún un nuevo migrante en los Estados Unidos. ¿Qué significa ser un joven latino en Nueva York en el siglo XXI? Para responder esta pregunta comencé a escarbar el pasado. ¿Cuál es el legado de la comunidad de la que ahora soy parte? ¿Dónde están sus lugares históricos y cómo la ciudad los preserva?

Mi primer acercamiento fue consultar los mapas de la ciudad, específicamente el creado por la Comisión de Preservación Histórica de la alcaldía. De los 37.900 lugares registrados como históricos, ninguno de ellos tiene que ver con herencia latina. Incluso Casa Amadeo, la tienda de música latina más antigua y continuamente ocupada de Nueva York (National Park Service, n.d.), no consta en este registro. Esto es alarmante porque el sitio fue reconocido como un lugar histórico por el Servicio Nacional de Parques en 2001, y su omisión en el mapa significa la eliminación del legado histórico de esta comunidad en la ciudad, que ha estado presente por más de un siglo.



Figura 1. Fachada de Casa Amadeo, la tienda latina de discos más antigua de Nueva York.
Foto: Marcos Echeverría Ortiz, el Bronx, 2020.

A partir de esta experiencia, mi acercamiento hacia los mapas fue más crítico. Comencé a leerlos como «medios» de opresión contra comunidades de color, migrantes y obreras en Nueva York. En su texto *Deconstructing the Map* (1989), el cartógrafo J.B. Harley critica la cartografía tradicional como una herramienta colonial. Harley establece que esta no solo mantiene las reglas de la geometría o razón, sino también las normas y los valores de orden social.

> El poder también se ejerce con la cartografía. Los monarcas, los ministros, las instituciones estatales, la Iglesia, todos han iniciado programas de mapeo para sus propios fines. En la sociedad occidental moderna, los mapas rápidamente se volvieron cruciales para el mantenimiento del poder estatal: para sus fronteras, su comercio, su administración interna, el control de las poblaciones y su fuerza militar.[1]

En el contexto neoyorquino del siglo XX, los mapas de línea roja[2] y los planes de renovación urbana fueron proyectos cartográficos coloniales y extractivos. Estos apuntaron exclusivamente a comunidades afroamericanas y latinas para minimizar la inversión pública y privada en sus barrios, expulsar a sus habitantes, y finalmente instalar programas de limpieza de «zonas marginales». Por ejemplo, el barrio de San Juan Hill, en Midtown Manhattan, era conocido por su vibrante comunidad en donde James P. Johnson introdujo el baile de Charleston de la década de 1920 y Thelonious Monk perfeccionó su estilo de jazz *bebop* (Williams, 2017). Sin embargo, fue arrasado por el urbanista Robert Moses en la década del cuarenta para construir lo que hoy es el Lincoln Center.



Figura 2. Rafael, alias «Buzo», quien es una persona sin hogar, baila con una clienta frecuente en Toñitas, el último club social puertorriqueno en Brooklyn. Foto: Marcos Echeverría Ortiz, 2019.

1 Esta y el resto de citas textuales provenientes de fuentes en inglés son traducciones propias.

2 La Ley Nacional de Vivienda, la Asociación Federal de Vivienda y la Corporación de Préstamos para Propietarios de Vivienda crearon mapas de líneas rojas en casi todas las ciudades de los Estados Unidos. Su objetivo era medir el riesgo de «inversión» según la raza. Los barrios en donde vivían comunidades blancas eran categoría «A» y se consideran excelentes para obtener seguros. Los vecindarios poblados de gente afro, migrante y de color recibieron una calificación «D» y eran consideradas como no elegibles para recibir préstamos. Esta práctica negó categóricamente el acceso a las hipotecas no solo a individuos sino a vecindarios enteros, lo cual causó falta de inversión, desigualdad, pobreza, inseguridad y problemas de salud (Nelson *et al*., 2023).

Desde una perspectiva crítica, comencé a preguntarme: ¿cómo podría reclamar el uso de los mapas para utilizarlos como herramientas de resistencia? Inspirado en metodologías de cartografía social, abracé la propuesta de Moore y Garzón (2010). Ellxs definen esta práctica como «hacer mapas juntos», lo que significa «reconstruir experiencias colectivas, descubrir patrones y llegar a una comprensión de las causas fundamentales de estas experiencias compartidas» (p. 2). Es decir, en vez de mapear territorios, límites y marcar fronteras a favor de las instituciones y su poder, la cartografía social mapea relaciones. Esto lo hace a través de la participación de comunidades cuya historia ha estado excluida de la representación espacial, la implementación de un lenguaje propio para definir y reclamar un territorio, y la incorporación de experiencias personales y colectivas en un espacio (p. 2). Guiado por esta metodología, me propuse construir un mapa de cultura latinx que, colectivamente, identifique, reconozca y marque las experiencias históricas de esta comunidad en Nueva York.

Salsa y memoria

Desde la década de 1970, Europa y Estados Unidos han estado obsesionados con la recreación del pasado. El historiador Andreas Huyssen (2000) explica que la obsesión por la «automusealización» está entrelazada con el abrumador uso de los medios de comunicación, especialmente con los documentales históricos en la televisión (p. 25). Sí, la cultura occidental puede estar superpoblada de instituciones y proyectos mediáticos que apuntan a recordar, especialmente, los logros de la élite masculina blanca; pero el «boom de la memoria» no tiene las mismas implicaciones políticas para todxs.

¿Por qué recurrir a la salsa, un género musical que tiene una historia de más de 60 años, para reclamar el espacio histórico latinx perdido en Nueva York? Durante el proceso inicial de investigación, encontré que la cultura salsera tiene dos funciones importantes para el legado de esta comunidad: memoria y panlatinidad.

Para desarrollar *Where We Were Safe*, me interesaba implementar la memoria como una práctica de resistencia cultural. Dentro de contextos coloniales, la memoria es un privilegio de la cultura hegemónica mientras las minorías aún luchan por reconstruir su «historia». Influenciado por los movimientos decoloniales en este campo, incorporé el concepto de la «autoridad compartida». Michael Frisch (2003) la define como «dar al conocimiento popular, arraigado en la experiencia y la cultura, el mismo peso que a las perspectivas profesionales, las exhibiciones de los museos, libros de historia y programas públicos que se desarrollan fuera de un diálogo inclusivo» (p. 37). Es decir, el pasado ya no es una construcción privada de la élite, sino una reconstrucción democrática que incorpora la experiencia de comunidades que usualmente han sido marginadas de las metanarrativas históricas oficiales. Por su parte, el filósofo Pierre Nora (1989) añade:

> La memoria ha adquirido todos los nuevos privilegios y prestigio de un movimiento de protesta popular. Ha llegado a parecerse a la venganza de los desvalidos, perjudicados y marginados, de aquellos a quienes se les niega el derecho a la historia. (p. 404)

Dentro de esta discusión, incorporé el concepto de memoria cultural de Jan Assmann, quien la define como «el proceso por el cual una sociedad asegura la continuidad cultural preservando, con la ayuda de la mnemotecnia cultural, su conocimiento colectivo de una

generación a la siguiente, haciendo posible que las generaciones posteriores reconstruyan su vida» (Jeanette y Ted Fortier, cit. en Abbassi, 2016, p. 41).

En el contexto de la memoria cultural, la salsa neoyorquina opera como un vehículo de reclamo y construcción de memoria latinx. Específicamente la «salsa dura», desarrollada a inicios de los setenta en Nueva York y caracterizada por proyectar letras de resistencia, unidad y orgullo frente a las injusticias estructurales, entraña un mapa de arqueología sonora. Sus sonidos nos ayudan a conectar las complejas relaciones entre políticas raciales, espacios en disputa y los esfuerzos históricos de la comunidad latinx por proteger sus barrios. Hoy en día, sigue vigente porque las condiciones del pasado que denunciaba aún persisten. Berrios-Miranda (2017, p. 91) explica con claridad por qué en Estados Unidos resulta sustancial la continuidad sonora de la salsa:

> El papel de la repetición en la música salsa para los latinos estadounidenses debe enmarcarse dentro del poscolonialismo. Estas repeticiones, tanto museísticas como discursivas, amortiguan la ruptura con el pasado borrado por los colonizadores. También ofrecen un sentido individual y un conocimiento colectivo que permite a un oyente establecer un sentido significativo de uno mismo en el mundo, así como instancias acumuladas de reafirmación cultural que constituyen enteramente una resistencia cultural.

Este valor cultural de la salsa en Nueva York no solo estimula una práctica performática con la danza, sino también una identidad panlatina. Aunque el significado de este concepto ha ido mutando de acuerdo con su contexto histórico desde las campañas independentistas del siglo XIX en Latinoamérica, para Washburne (2008) «performar música salsa —en Nueva York— sirve para promulgar identidades culturales "privadas" que siguen líneas nacionalistas, así como para promover una identidad étnica panlatina "pública"» (p. 70). A través de esta aproximación, me interesaba entender cómo la salsa negoció los ideales de identidad panlatina en los años setenta en Nueva York. Más allá de respuestas obvias que se pueden tejer a través de la similitud de la comida, el idioma y las prácticas religiosas de estas comunidades en los Estados Unidos, me propuse entender cómo las implicaciones políticas de la salsa movilizaron, organizaron y activaron a las diferentes diásporas bajo una sola bandera sonora. Si la salsa fue una expresión panlatina usada para movilizar la lucha de los derechos civiles latinx, ¿cuál es la evidencia de ese proceso?

El registro histórico de la salsa en Nueva York es extenso, pero mucha de la narrativa presente en los documentales y libros está monopolizada en la historia del sello discográfico FANIA, y en lxs grandes musicxs de Fania All-Star, su banda insigne. También existen investigaciones seminales de la historia social de este género conducidas por Boggs (1992), Padura (2003), Rondón (2008), Hutchinson (2014) y Flores (2016). Aunque varios de estos documentos mencionan levemente algunos lugares históricos de la salsa, ninguno se enfoca en realizar un estudio sobre estos sitios ni sobre su valor para la memoria cultural latinx.

En medio de esta grieta entre el espacio, la memoria y el registro, vi la oportunidad de crear el primer archivo de los lugares perdidos de la salsa en Nueva York. Más allá de simplemente realizar un recuento o registro descriptivo de estos espacios olvidados, a través de la cartografía social y la memoria cultural, *Where We Were Safe* planteó tres objetivos: primero, crear un mapa para reconstruir el espacio histórico perdido; segundo, discutir la función combativa de estos lugares para determinar su herencia y valor histórico; y tercero, crear un archivo para preservar la historia de estos lugares, y asegurar su libre acceso.

Mapa de resistencia

Con la idea de producir un mapa dentro de las áreas de la cartografía social y la memoria cultural, tenía dudas sobre qué metodologías eran las correctas. Como un investigador y productor multimedia interdisciplinario, que tiene sus bases en el periodismo, contaba con algunas premisas. Primero, la producción del mapa debía ser un proceso colaborativo; segundo, las entrevistas debían seguir un formato que permitiera a lxs entrevistadxs ejercer poder y agencia sobre la construcción de su propia memoria; y tercero, el mapa final debía mediar una conversación entre las experiencias individuales y colectivas de la comunidad. Dos metodologías cercanas a estas premisas eran los «mapas mentales» de Kevin Lynch y la historia oral.

En su libro *The Image of the City* (1960), Lynch argumenta que individuos y grupos históricamente excluidos tienen en su memoria un territorio visual que se contrapone a la visión oficial e institucional. La llamó «la imagen de una ciudad», y para acceder a ella usó entrevistas, cuestionarios y croquis dibujados. Esta metodología fue revolucionaria porque empoderaba a ciertas comunidades a marcar, dibujar y producir sus propias representaciones visuales de un territorio. La lectura de estos mapas mentales provee información clave que un mapa tradicional evade, como las relaciones sociales, políticas, económicas y sociológicas de una urbe.

Por su parte, la historia oral aparece como una metodología de investigación y entrevista. Desde mi experiencia en el campo noticioso, lo que se espera como reportero son entrevistas incisivas, agresivas y directas, sostenidas por la supremacía de la objetividad. Muchas veces la práctica periodística tiende a ser extractiva, distante y efímera para las comunidades y los sujetos con quienes interviene. Con el objetivo de romper con estas prácticas, también coloniales, decidí incorporar la historia oral.

A grandes rasgos, esta consiste en entrevistar a individuos o grupos de personas sobre sus experiencias conectadas a un evento histórico. Sin embargo, lo crucial de esta práctica es su proceso. Li (2016) dice que la historia oral «permite a los sujetos contar sus propias historias en su propio ritmo y en sus propios términos» (p. 138). ¿Qué significa esto? La recolección del testimonio oral se vuelve algo colaborativo. El arquetipo y la autoridad del entrevistador o la entrevistadora inquisidor/a desaparecen, y más bien actúa como un/x aliadx para intervenir en el pasado y reconstruirlo. Aquí es importante conectar con el concepto de «autoridad compartida» de Michael Frisch (2003), expuesto en la sección anterior. Como la historia ya no es una reconstrucción exclusiva de las élites, la participación de la gente común media la restauración de su memoria. El *Manual de Historia Oral* de Sommer y Quinlan (2018) fue específicamente útil en esta discusión:

> En muchos casos, si bien documentar la historia de las comunidades es fundamental en sí mismo, un proyecto de historia oral o una serie de entrevistas de vida pueden convertirse en un catalizador. Este puede proporcionar una vía para corregir conceptos erróneos arraigados desde hace mucho tiempo sobre un evento o un período de tiempo. La historia oral ayuda a recopilar información que equilibre el material histórico existente y se convierte en un impulso para desarrollar el orgullo comunitario a través del relato de las historias de las personas con sus propias palabras. (p. 7)

Guiado por estas ideas, encontré una intersección entre el mapeo mental de Lynch y la historia oral para desarrollar lo que llamé *mapeo oral*. A través de cuestionarios estructurados, el objetivo era producir un mapa que encontrara la relación entre locaciones desaparecidas, la comunidad que los ocupaba y el uso social de estos espacios. En este mapa no solo era

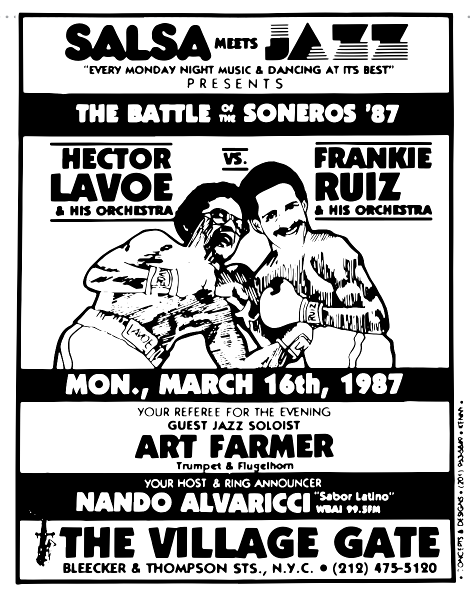


Figura 3. Reproducción del afiche del evento *Salsa Meets Jazz* en The Village Gate de Nueva York, 1987. Hector Lavoe vs. Frankie Ruiz. Artista invitado, Art Farmer.



Figura 4. Marcos Echeverría Ortiz, director de *Memoria, salsa y resistenci*a, instalación interactiva en Ansonia Records. Los Ángeles, 2023. Crédito: *Where We Were Safe*.

importante ubicar los sitios históricos de la salsa, sino también entender su relevancia social y comunitaria. Para ello, *Where We Were Safe* planteó una pregunta central: ¿Cómo la comunidad latinx, a través de la salsa, usó estos espacios para enfrentar la violencia sistemática de los años setenta? Para tratar de responder, usamos el concepto de contraespacios.

En palabras de Henry Lefevre (1991), la producción de contraespacios es promovida por movimientos políticos y artistas para cuestionar las estructuras políticas espaciales. En *Where We Were Safe*, los «lugares históricos de la salsa» son definidos como sitios históricos, privados y públicos, donde no solo se performaba salsa, sino también donde la comunidad latina tejía dinámicas de resistencia cultural a través de la expresión y educación musical, la reafirmación de identidad, la integración racial, la organización política y el escapismo.

Para las entrevistas, me interesaba incluir personajes que a menudo se ocultan tras el brillo de las estrellas de la salsa. Personas que experimentaron los lugares perdidos en las pistas de baile, en los baños, detrás de las cortinas o debajo de los escenarios. Después de meses de localizar personajes potenciales y crear una lista de casi 40 nombres, esta primera etapa del archivo incluye a 20 participantes, entre bailarines, académicxs, periodistas, fotógrafxs, videógrafxs, DJ, porteros de clubes, fanáticxs, activistas políticos y algunos músicos directamente involucrados en la escena salsera. Incluir este tipo de personajes era fundamental para romper con las grandes narrativas de la historia de este género, conectadas al sello FANIA y sus músicos.

El proceso de construcción colectiva del mapa fue interrumpido por el aislamiento del COVID-19, y la pandemia obligó a reestructurar la metodología de las entrevistas. En vez de dibujar mapas conjuntamente y en persona, como en los mapas mentales de Lynch, los participantes tuvieron la capacidad de crear sus propias relaciones socioespaciales a través de entrevistas *online*. Además de localizar, describir y recordar estos espacios, las conversaciones estuvieron centradas en su experiencia personal y comunitaria en sus barrios, en las otras áreas de la ciudad que frecuentaban y en los puntos de referencia históricos de la salsa.

Aunque más de 100 lugares históricos fueron localizados en toda la investigación y corroborados en más de 1.080 minutos de historia oral, en ese momento era imposible procesar todos estos lugares en un solo mapa. Con esta limitante comenzaron a aparecer las primeras tensiones entre mi práctica como individuo y la agencia de esta comunidad para definir su historia. Si este mapa sería una herramienta para reconstruir el pasado de este grupo, ¿cuál era mi rol en definir la narrativa del archivo? ¿Cómo asegurar que la reconstrucción de esta «imagen de la ciudad» salsera y combativa fuera lo más fiel posible a las experiencias históricas de esta comunidad? Para mediar en este proceso, comenzamos a identificar lo que Lynch llama «el objeto recurrente». Esto es, un edificio, una calle, un local o cualquier edificación que sea reiterativa en el mapa mental de una comunidad. Durante las entrevistas, hubo ocho espacios específicos que eran reiterativos en el relato: la tienda de discos Casa Amadeo y Orchard Beach en el Bronx, clubes El Corso y Chez Jose en Manhattan, Bethesda Fountain en Central Park, The New Rican Village en el Lower East Side, The Village Gate Club en Greenwich Village y St. George Hotel en Brooklyn.

La inclusión de estos ocho puntos también considera tres elementos: locación, audiencia y uso. Primero, estos sitios estaban ubicados en los diferentes distritos de la ciudad, lo cual evidencia cuán densa y activa era la escena salsera. Durante los años setenta, el trombonista Papo Vázquez recuerda haber tocado todos los sábados por la noche en tres clubes diferentes del Bronx, Manhattan y Brooklyn. «Eso es lo triste de Nueva York. Esa época ya no existe, y ya no existen esos lugares. En ese momento, había al menos 50 clubes nocturnos diferentes, y en cada club había al menos dos o tres bandas» (Vázquez, 2021, entrevista personal).

Segundo, si bien todos estos lugares formaban parte del mismo ecosistema salsero, también respondían a diferentes intereses y acogían a diferentes públicos. Por ejemplo, el club Village Gate, ubicado en Greenwich Village, dinamizó la integración racial entre latinxs, afroamericanxs y blancxs al integrar dos escenas musicales: jazz y salsa. La salsera Daisy Fahie recuerda que «cuando sonaba la música latina, bailábamos y nos divertíamos. Me relacionaba con chinos, negros y blancos; con maestros, médicos y abogados. La música latina unía a la gente» (Fahie, 2021, entrevista personal).

Y tercero, cada sitio era un contraespacio que cuestionaba las estructuras políticas, sociales y económicas de la época. Por ejemplo, el Chez Jose, ubicado en uno de los vecindarios más exclusivos del centro de Manhattan, brindó un nivel de comodidad y un espacio seguro para la comunidad. El ex propietario Arnie Segarra recuerda que lo más importante de este lugar era «ver a tu gente, a tu sangre, a tu generación disfrutando, olvidándose de las penurias. Hay algo en eso. [...] Orgullo y dignidad. Estábamos con la gente del arcoíris: latinos de piel oscura, latinos de piel negra... y el respeto mutuo» (Segarra, 2021, entrevista personal).

Testimonios como estos tejen una narrativa que sitúa los espacios históricos de la salsa como centros que ayudaron a una generación a resistir y celebrar su existencia en un contexto histórico turbulento. El testimonio del ex Young Lord Mickey Melendez ayuda a entender el valor cultural de estos espacios para la memoria latina de Nueva York:

> Cuando estás en el barrio, cualquier barrio, estás a salvo. Porque ahí todo está bien. Cualquier cosa que pase, eres perdonado. Hay una cierta forma de hablar con la comunidad, hay una cierta forma de existir y ser en el barrio. Una vez que sales del barrio, estás en el mundo exterior, ¿sabes? Entonces, una forma de ver estos espacios de los que estás hablando es que creamos nuestros propios barrios a donde quiera que íbamos para estar a salvo en ellos. En donde

> podamos hablar nuestro idioma, o nuestro inglés y español imperfecto con el que crecimos, en donde podamos bailar nuestra música o en donde podamos reírnos de nosotros mismos sin otros ojos mirándonos o juzgándonos, y eso pasaba porque creamos nuestros pequeños barrios. [Esto,] si definimos barrio como un lugar en donde podamos ser quien queremos ser, ¿sabes? (Melendez, 2021, entrevista personal)

Activar el archivo

Las historias orales recopiladas en el archivo interactivo de *Where We Were Safe* terminaron registradas en un total de 65 videos documentales, los cuales también incluyen material visual inédito sobre estos espacios: fotos, pósters, *flyers*, videos caseros y grabaciones de audio sobre los espacios históricos de la salsa.

El levantamiento de este material de archivo no fue fácil. Colecciones digitales de importantes instituciones históricas y educativas como la Biblioteca Pública de Nueva York, el Museo de la Ciudad de Nueva York y otras, tenían registros limitados y casi inexistentes sobre esta materia, lo que demuestra lo poco estudiada, archivada y digitalizada que es esta sección de la memoria latinx. Por otro lado, redes sociales y blogs de fans fueron importantes para recuperar parte de este archivo visual. La mayor parte de este contenido es reciclado por diferentes cuentas, lo que sugiere escasez. Además, era común que las imágenes no tuvieran citas, contexto o categorización adecuada, lo que afecta directamente la preservación, distribución y gestión de estos elementos históricos.

Sin embargo, esta práctica también responde a un nuevo paradigma en la archivística: los archivos comunitarios. Andrew Flinn (2007) los define como «el trabajo de base para documentar y explorar la herencia comunitaria siguiendo un modelo en el cual es esencial que la comunidad participe y que tenga el control y la titularidad del proyecto» (p. 151). En el caso de los archivos salseros en línea, lxs administradorxs de blogs, grupos de Facebook o cuentas en Instagram y Pinterest han operado bajo esta dinámica. Su mantenimiento y la distribución de su contenido muestran el esfuerzo colectivo por manejar y preservar un pasado perdido, de forma independiente y alterna. Compartir, discutir e intervenir creativamente en estos contenidos expone la autonomía de esta comunidad digital sobre artefactos de su memoria, una dinámica que las instituciones han fallado en proveer.

La recuperación y el manejo del material de archivo para *Where We Were Safe* también estuvieron impulsados por la filosofía de los archivos comunitarios. Primero, la participación de la comunidad estuvo presente no solo en la recopilación de la información y las entrevistas, sino también en la selección del material histórico. Por ejemplo, el videógrafo Orlando Godoy o el fotógrafo Robert Lulo eligieron el material de archivo que iba acorde a sus testimonios y experiencias. Esto demuestra agencia sobre la representación de su propia narrativa y memoria. Segundo, varios participantes donaron copias de su archivo personal para el proyecto. Como un archivo comunitario, el proyecto no mantiene la custodia de los objetos originales, sino que promueve, a través del consentimiento, la intervención creativa de este material. La comunidad se sintió identificada con esta práctica combativa del archivo, por ello, al donar varias de las fotos, pósters o cintas que estuvieron empolvadas y guardadas en los armarios de las casas de varias personas, vieron en *Where We Were Safe* una oportunidad para crear memoria fuera de las instituciones tradicionales. Y tercero,

Figura 5. Mapa interactivo de los lugares perdidos de la salsa en Nueva York.
Crédito: *Where We Were Safe*.

Figura 6. Fotogramas de la experiencia de navegación en la página web de *Where We Were Safe*.

el archivo digital mantiene una sección abierta para la participación. Esto quiere decir que otras personas y miembros de la comunidad pueden enviar sus testimonios orales y archivos para que sean parte de los repositorios de la plataforma.

Tras la construcción y difusión del mapa interactivo, uno de los grandes retos fue su activación. Cuando digo activación, pienso en métodos y formas más horizontales de accesibilidad, uso, colaboración e interpretación. Para ello era necesario quebrantar prácticas clásicas en las que el archivo y el archivista, como un custodio de artefactos, estaba al servicio exclusivamente del historiador (Jenkinson, 1922); y prácticas modernas en las que el archivista funcionaba como una autoridad, un curador y un juez de la historia (Schellenberg, 1956). En su libro *Urgent Archives*, Michelle Caswell (2021) define estas prácticas como

> coleccionismo extractivo en sintonía con siglos de actividad de creación de conocimiento extractivo, en las que grandes instituciones y agencias gubernamentales recopilaban información «sobre» las comunidades oprimidas, en lugar de «para» ellas, con el fin de intervenir, participar, controlar y administrar sus vidas según las líneas del poder/conocimiento colonial. (p. 17)

Por su parte, los archivos de historia oral también responden a un círculo vicioso pasivo y excluyente. Usualmente, estos proyectos son promovidos y anclados a alguna institución que se encarga de manejar, preservar y categorizar las entrevistas, audios y manuscritos para asegurar su libre acceso (Ritchie, p. 161). Sin embargo, la función termina aquí: en archivos colgados en algún repositorio digital a la espera de ser consultados. Su libre acceso no es suficiente. La construcción de memoria no significa llenar compulsivamente varios CPU y repositorios digitales de testimonios y objetos usualmente resguardados por universidades e instituciones gubernamentales. Esta dinámica solo replica las relaciones coloniales y mantiene vivas las distancias con las comunidades cuya historia preserva.

Mi práctica como periodista y productor multimedia me guio a buscar formas más transversales de activar el archivo para liberarlo de posibles modelos opresivos. En esta intersección, no solo buscaba estimular la difusión y el alcance del archivo, sino también facilitar prácticas comunitarias que permitan la accesibilidad y la socialización de este material histórico. Para ello, vinculé el concepto de «transmedia», que Jenkins (2011) define como

> un proceso en el que elementos integrales de una ficción se dispersan sistemáticamente a través de múltiples canales de entrega con el fin de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada. Idealmente, cada medio hace su propia contribución única al desarrollo de la historia.

Una de las características fundamentales de transmedialidad propuestas por Jenkins es la capacidad multimodal de una historia. Esto se refiere a la capacidad de extender, y no repetir, uno o varios relatos a través de varias plataformas. Uno de los ejemplos más básicos y familiares es el universo Marvel. Partiendo de su medio inicial, el cómic, sus personajes e historias fueron expandidas en películas, videojuegos, parques de diversiones, series de televisión y experiencias inmersivas. Cada una de estas responde a audiencias específicas y presenta objetivos narrativos adicionales a los que contiene el cómic.

Aunque hay una discusión sobre cómo la transmedialidad ha sido incorporada para satisfacer lógicas mercantiles, capitalistas y marketeras de productos y corporaciones de

medios, mi acercamiento desde el pensamiento archivístico está enfocado en lo colectivo. A través de lo transmedia, me interesaba plantear cómo algunos elementos de *Where We Were Safe* (como personajes, material de archivo e inclusive metodologías desarrolladas en este proyecto) permiten la expansión de un universo multimodal. Este universo archivístico fue ampliado para cumplir cuatro objetivos: crear un espacio físico, motivar la historia oral intergeneracional, crear evidencia histórica, y desarrollar agencia narrativa.

«Memoria, Salsa y Resistencia»

La creación de un espacio físico era importante para presentar este archivo, más aún cuando estos lugares históricos han sido totalmente borrados y olvidados del horizonte urbano neoyorquino. «Memoria, Salsa y Resistencia» fue una exposición interactiva basada en el archivo digital. Como parte de la experiencia multimodal, su objetivo es activar los relatos orales y presentar, físicamente, el archivo recopilado sobre los sitios históricos de la salsa. Esto incluye fotografías, carteles de conciertos, volantes, discos y videos inéditos. A través de un código QR, los asistentes escuchan las historias asociadas a cada artefacto. Esta activación es importante porque muestra evidencia material que se creía perdida pero que, gracias al cuidado y la difusión de la comunidad salsera en Nueva York, fue rescatada y preservada.

Una de las aristas claves en la exposición son las fiestas. Como una comunidad que se mueve constantemente debido a la migración o alrededor de los tambores y el tocadiscos, el rito del baile tiene una dimensión simbólica profunda, además de ser un espacio de divertimento o esparcimiento. Históricamente, bailar salsa en espacios públicos o privados tiene connotaciones identitarias y políticas. Aquí surgió la pregunta: ¿cómo estas activaciones performativas podrían reclamar, simbólicamente, el espacio histórico perdido? Frances Aparicio, en su libro *Listening To Salsa* (1998), teoriza:

> Bailar [salsa] simboliza la recuperación de un espacio y locus nacional perdido en las diseminaciones históricas que han representado las migraciones. Dentro del marco social de desplazamiento cultural y migración, el baile representa un tiempo y un espacio para reafirmar la cultura a través de recreaciones de aquellos elementos «perdidos» para la cultura dominante: el uso de letras en español, la familiaridad racial y los sonidos familiares de un combo. (p. 100)

Dado que las orquestas y *big bands* ya no son parte de la escena salsera como lo eran en el pasado, hoy los DJ, mayoritariamente jóvenes, mantienen viva la cultura. Su papel es recopilar y archivar discos de música tropical antiguos en Nueva York que usualmente se pierden, tiran o que están arrimados en la genérica sección de «world» o «Latin music» de las tiendas de discos. Posteriormente, estos son seleccionados e incluidos en un set para reproducirlos en eventos comunitarios. En este contexto, el rol del DJ en «Memoria, Salsa y Resistencia» es intervenir espacios y, junto a la instalación, promover y mantener la continuidad histórica de la salsa en una pista de baile, en un museo o en alguna plaza. Bailar rodeado del archivo comunitario activa y recrea aquellos elementos y memorias que, menciona Aparicio, se creían eliminados por la cultura dominante.

Proyecciones comunitarias

En 2022, el proyecto fue seleccionado y premiado por varios festivales de cine alrededor del mundo.[3] Aunque este primer acercamiento ayudó a tener exposición, la dinámica del archivo aún era digital y desconectada de promover valores comunitarios. Por ello, las proyecciones colectivas surgieron como un formato para crear espacios de encuentro. Esta experiencia consiste en explorar el mapa y el archivo en grupo mientras escuchamos los testimonios y miramos el material visual. Las proyecciones resultaron poderosas porque la comunidad pudo ver, por primera vez, una representación visual de *su ciudad*. Además, como parte de la estrategia multimodal, esta exploración comunitaria del archivo convocó a una audiencia intergeneracional. Hijxs y nietxs identificadxs como latinxs asistieron con sus abuelxs, tíxs y familiares identificados como latinxs. Este formato promovió historias orales a través de conversaciones, públicas y privadas, sobre racismo, memoria, segregación, legado, y los esfuerzos de miembros de esta comunidad para detener el desplazamiento forzado en algunos barrios de Nueva York. Gracias a estas sesiones, nuevos lugares y sus testimonios también fueron agregados al archivo.

The Lost Places of Salsa Music in New York City

Con el objetivo de crear evidencia histórica sobre esta sección específica de la historia de la salsa en Nueva York, el año pasado *Where We Were Safe* lanzó una publicación bilingüe llamada *The Lost Places of Salsa Music in New York City* (Terminal Ediciones, 2023). Este libro de 54 páginas tiene dos ediciones y responde a una nueva forma de experimentar y acceder al archivo. La publicación fue especialmente diseñada para ser un punto de acceso para las madres, los padres, tíxs o abuelxs que bailaron en estos espacios pero que no tienen la facilidad de acceder en línea al proyecto. Para mí era fundamental, además, que este libro sea un artefacto histórico y físico que recopile la poca evidencia que existe sobre estos lugares. Por ejemplo, el libro extiende la historia de Orlando Godoy, un videógrafo colombiano que durante los años ochenta se encargó de registrar con una videocámara los conciertos realizados en varios de estos lugares. Actualmente, Orlando posee un archivo casero con más de 1000 horas de grabaciones inéditas, las cuales han sido rechazadas varias veces por museos o instituciones históricas en Nueva York y Washington D.C. Sin embargo, a través de la historia oral, reconstruimos su relato. Con esto se marcó un precedente sobre la importancia de su archivo para la memoria audiovisual de la cultura latina global. Hasta el momento, este es el único registro que existe sobre Orlando y su trabajo.

«Place is Power»

Si bien los archivos son un esfuerzo por reconstruir el pasado, también son herramientas activas para construir el futuro. En *Archive Fever* (1996), el filósofo Jacques Derrida apunta que la pregunta del archivo no es la del pasado sino la del futuro, una promesa y responsabilidad por

3 Oral History Association, Estados Unidos (2023); The Society for Visual Anthropology (SVA) - The American Anthropological Association, Estados Unidos (2022); Muestra de Antropología Audiovisual de Madrid - MAAM (2022); New York Ecuadorian Film Festival (2022); FINNOF, Festival Internacional de Narrativas No-Ficción, Argentina (2022); Festival Narrar el Futuro Film and Media Festival, Colombia (2022); ACAMPADOC, Panamá (2022); MIRA Latinamerican Film Festival, Alemania (2022); ALUCINE Latin Film + Media Arts Festival, Canadá (2022); entre otros.



Figura 7. Asistentes bailando en «Memoria, Salsa y Resistencia», instalación interactiva en Ansonia Records. Los Ángeles, 2023. Crédito: *Where We Were Safe*.

Figura 8. Proyección Pública del documental interactivo/archivo *Where We Were Safe* durante el Festival de Cine Ecuatoriano en Nueva York - EFFNY 2022, en el Nuyorican Poets Café. Foto: Sol Freire.



Figura 9. «Memoria, Salsa y Resistencia», instalación interactiva en el Parque Urbano Cumanda. Quito, 2022. Crédito: *Where We Were Safe*.

el mañana. Sin embargo, ¿qué futuro es el que pretendemos construir y bajo el mando y la perspectiva de qué grupos? En su libro *Urgent Archives*, Michelle Caswell (2021) discute que desde la práctica archivística, el «futuro» puede ser igual de opresivo que el mismo pasado que se trata de reconstruir. Especialmente si lxs archivistas «del occidente dominante conservan las huellas del pasado para formular un "futuro" dominante» (p. 97).

Con esta premisa, me pregunté ¿cómo activar y usar *Where We Were Safe* para crear un futuro más liberador y reparador? Una posible respuesta es desarrollar autonomía narrativa. Para este proyecto, autonomía narrativa se refiere a que ciertas comunidades puedan manejar los medios de producción históricos (mapas/archivos) para crear memoria, recuperar el pasado y contar historias en sus propios términos.

Aquí es muy útil operar bajo el término de «Liberatory Memory Work», propuesto por Gould y Harris en 2014, pero discutido por Caswell (2021). Para los dos primeros, el «objetivo de este trabajo es liberar a las sociedades de los ciclos de violencia, prejuicio y odio y, en cambio, crear comunidades vibrantes y sociedades conscientes que se esfuerzan por lograr un equilibrio justo entre los derechos individuales y colectivos» (p. 15). Para Caswell, esto se puede canalizar si los archivos alcanzan tres objetivos: «la cronoautonomía (la capacidad de las comunidades minoritarias de construir archivos a partir de sus propias temporalidades), el autorreconocimiento (la respuesta afectiva de verse a uno mismo sólidamente representado), y la redistribución de recursos para reparar daños continuos» (p. 22).

Con el objetivo del autorreconocimiento, y como última extensión multimodal del archivo, desarrollé el taller de mapeo oral «Place is Power» o «El Lugar es Poder». En sesiones teórico-prácticas de tres horas, el taller comparte la metodología utilizada en *Where We Were Safe* para que comunidades que experimentan procesos de gentrificación y desplazamiento puedan crear sus propias representaciones espaciales e históricas.

El primer taller fue dictado en julio de 2023 en la comunidad latina de Los Sures, al sur de Williamsburg en Brooklyn, Nueva York. Este barrio, históricamente puertorriqueño, ha experimentado un agresivo proceso de desplazamiento y gentrificación desde los años post-9/11. El segundo taller ocurrió en septiembre de 2023 en la Librería Pública de Washington D.C., en el barrio de Mount Pleasant. La zona, históricamente habitada por centroamericanos y afroamericanos, también ha sentido los efectos del desplazamiento de sus comunidades. Sin importar qué tan distintos sean estas ciudades o barrios, durante los días de taller las discusiones se conectaron en una misma experiencia compartida: ¿cómo el abandono y la falta de inversión pública, la falta de políticas para controlar la industria inmobiliaria, y el constante incremento de rentas continúan generando condiciones adversas y violentas contra estas comunidades y sus espacios culturales?

Desde el objetivo de la autorrepresentación de Caswell, primero discutimos ideas sobre preservación cultural y criticamos la gestión de instituciones y sus archivos tradicionales como herramientas y estructuras de poder, las cuales pretenden construir una historia hegemónica mientras olvidan y oscurecen otra. Segundo, aplicamos la historia oral en sus propios contextos. Desde el «Liberatory Memory Work» y la perspectiva de Caswell, este «trabajo basado en archivos comunitarios no complace a los grupos dominantes en busca de reconocimiento, sino que más bien empodera a los grupos minoritarios a reconocerse en los registros de archivo» (101). Es decir, los miembros de las comunidades de Los Sures y Mount Pleasant buscaron, designaron y mapearon su propio espacio histórico sobre lugares que, desde una tradición caucásica, son desechables. Un ejemplo fue el «mapa sobre botánicas en Brooklyn» propuesto en uno de los talleres. En el contexto urbano neoyorquino, estos lugares son dispensarios de productos naturistas, plantas y símbolos religiosos. Desde una perspectiva anglosajona, estos locales se consideraron como centros de hechicería, pero para la diáspora caribeña y mexicana, son centros comunitarios que funcionan como un contrapeso a lo inasequible de cierta atención médica y psicológica para la comunidad migrante. Desde la autorrepresentación y el mapeo oral, estos locales son considerados como contraespacios de sanación, ayuda y comunidad, valores que los definen como relevantes para cierto sector de la comunidad latina.

¿Cuánto es suficiente?

¿Cuál es el futuro de *Where We Were Safe* como archivo comunitario? Esta pregunta expone incertidumbres sobre su alcance, vigencia y logística. Como parte de un campo relativamente nuevo dentro de la memoria, quienes practicamos la archivística comunitaria aún nos rascamos la cabeza para encontrar una solución a estas dudas.

Las personas que interactúan por primera vez con el proyecto terminan haciendo la misma pregunta: ¿y ahora cuál es el siguiente paso? Mi respuesta también es una pregunta: ¿cuánto es suficiente? Narrativamente, sé que *Where We Were Safe* es un archivo incompleto al igual que todos los proyectos que pretenden construir memoria sobre un pasado intervenido. Sin embargo, esta carencia, al mismo tiempo, es la motivación para expandir el archivo.

Aunque no sé cuál será su futuro, sí estoy seguro sobre lo que ha logrado. Su enfoque comunitario y disruptivo desde la cartografía social y la historia oral ha permitido reconstruir, por primera vez, un ecosistema de los lugares históricos de la salsa en Nueva York. A su vez, la memoria sobre estos sitios es evidencia de cómo migrantes latinoamericanos y sus futuras generaciones vieron y continúan experimentando la salsa como una fuerza combativa para contraponerse a la violencia estructural que históricamente les ha oprimido.

Desde la práctica archivística, *Where We Were Safe* ha encontrado nuevas formas de romper la violenta pasividad y la inaccesibilidad de los archivos. La construcción de la memoria no es acumular gigabytes de testimonios alojados en alguna nube de Google, sino que los archivos sean lugares de encuentro para construir memoria en participación comunitaria. Los archivos también son puntos de partida para crear relaciones que busquen desmantelar estructuras —físicas, espaciales y culturales— de opresión y olvido.

Creo que aquí yace el futuro de *Where We Were Safe*. No sé cuánto tiempo dure ni cuánto más archive, pero mientras esté activo, su función es recordar que la justicia social no es el trabajo de una generación, sino la constante labor colectiva de varias generaciones por recuperar autonomía a través de la memoria. **post(s)**



Figura 10. Fotograma de Dizzy Gillespie y Tito Puente en el Village Gate, 1986.



Figura 11. Fotograma de Héctor Lavoe durante un concierto en Orchard Beach en el Bronx, 1986.



Figura 12. Fotograma del concierto de Fania All-Stars en el Madison Square Garden, 1986.



Figura 13. Orlando Godoy, circa 1985.
Crédito de las imágenes: cortesía del archivo de Orlando Godoy.



Figura 14.
Orlando Godoy.

Referencias

Abbassi, Z. (2016). *Cultural Memory/Collective Memory as a Way of Resistance to Traumatic Memory* (Disertación doctoral inédita). University of Sousse, Tunisia.

Aparicio, F. R. (1998). *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Wesleyan University Press.

Berrios-Miranda, M. (2017). Bailando Salsa en la Sala: How We Learn to Dance and to Live. En D. L. Washington, P. Renta, y S. Hutchinson (eds.), *Rhythm & Power: Performing Salsa in Puerto Rican and Latino Communities* (pp. 31-45). Centro Press.

Boggs, V. W. (1992). *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Greenwood Press.

Caswell, M. (2021). *Urgent Archives: Enacting Liberatory Memory Work*. Routledge.

Derrida, J. (1996). *Archive Fever*. University of Chicago Press.

Fahie, D. (2021). Entrevista personal

Flinn, A. (2007). Community histories, community archives: Some opportunities and challenges. *Journal of the Society of Archivists*, *28*(2), 151-176. https://doi.org/10.1080/00379810701611936

Flores, J. (2016). *Salsa Rising: New York Latin Music of the Sixties Generation*. Oxford University Press.

Frisch, M. (2003). Commentary: Sharing Authority: Oral History and the Collaborative Process. *The Oral History Review, 30*(1), 111-113.

Gould, C & Harris, V. (2014). «Memory for Justice». Nelson Mandela Foundation, https://www.nelsonmandela.org/uploads/files/MEMORY_FOR_JUSTICE_2014v2.pdf.

Harley, J.B. (1989). Deconstructing the map. *Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*, 26(2), 1-20. DOI: 10.3138/E635-7827-1757-9T53

Huyssen, A. (2000). Present Pasts: Media, Politics, Amnesia. *Public Culture*, *12*(1), 21-38.

Hutchinson, S. (ed.). (2014). *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*. «Studies in Latin America & the Caribbean». Temple University Press.

Jenkins, H. (2011, julio 31). Transmedia 202: Further Reflections. *Pop Junctions*. http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html

Jenkinson, H. (1922). *A manual of Archive Administration*. Oxford: At the Clarendon Press.

Landmark Preservation Commission. (n.d.). History of LPC & the Landmarks Law. Recuperado el 20 de marzo 2024, de https://www.nyc.gov/site/lpc/about/about-lpc.page#:~:text=About%20LPC%20%2D%20LPC,-About%20LPCNews&text=There%20are%20more%20than%2037%2C900,landmarks%2C%20and%2011%20scenic%20landmarks.

Landmarks and Preservation Commission NYC. (2020, August 13). Discover New York City Landmarks. Recuperado de https://nyclpc.maps.arcgis.com/apps/webappviewer/index.html?id=93a88691cace4067828b1eede432022b

Li, N. (2016). Whose History, Whose Memory?: A Culturally Sensitive Narrative Approach. En M. Page y M. R. Miller (eds.), *Bending the Future: Fifty Ideas for the Next Fifty Years of Historic Preservation in the United States* (pp. 136-139). University of Massachusetts Press.

Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. MIT Press.

Melendez, M. (2021). Entrevista personal

Moore, E., y Garzón, C. (2010). Social Cartography: The Art of Using Maps to Build Community Power. *The National Journal for Social and Environmental Justice, 17*(2).

Nelson, R. K., Winling, L., et al. (2023). Mapping inequality: Redlining in New Deal America. *Digital Scholarship Lab*. https://dsl.richmond.edu/panorama/redlining

National Park Service (n.d). Casa Amadeo. Recuperado 02 Marzo, 2024 de https://www.nps.gov/places/casa-amadeo.htm

Padura Fuentes, L. (2003). *Faces of Salsa: A Spoken History of the Music*. Smithsonian Books.

Ritchie, D. (2014). *Doing Oral History*. (3rd ed.) Oxford University Press.

Rohrleitner, M. (2021, enero 27). Pan-Latinidad. *Oxford Bibliographies*. https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199913701/obo-9780199913701-0064.xml

Rondón, C. M. (2008). *The Book of Salsa: A Chronicle of Urban Music from the Caribbean to New York City*. University of North Carolina Press.

Segarra, E. (2021). Entrevista personal

Schellenberg, T. R. (1956). *Modern Archives: Principles and Techniques*. The Society of American Archivists.

Sommer, B. W., y Quinlan, M. K. (2018). *The Oral History Manual* (3ra ed.). Rowman & Littlefield Publishers.

Vázquez, P. (2021). Entrevista personal

Washburne, C. (2008). *Sounding Salsa: Performing Latin Music in New York City*. Temple University Press.

Williams, K. (2017, diciembre 21). How Lincoln Center was built (it wasn't pretty). *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2017/12/21/nyregion/how-lincoln-center-was-built-it-wasnt-pretty.html



ETNO HAUNTOLOGÍA

Rafael Ramírez • Carlos Terán Vargas • Oderay Ponce de León

Espectros de la imagen y territorios aurales

Rafael Ramírez, artista y docente. Su práctica tanto docente como artística se focaliza en las intersecciones entre la exploración sonora y el cine de lo real. Correo electrónico: herrakenaton@gmail.com

- Especialidad Documental en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (EICTV), Cuba.
- Licenciado en Comunicación Audiovisual por el Instituto Superior de Arte de Cuba.

Oderay Ponce de León Bello, su práctica se enfoca en la producción y creación cinematográfica y de artes visuales, en el comisariado y la gestión patrimonial. Correo electrónico: odepclb21@gmail.com

- Máster en Comisariado Cinematográfico por la Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE, UPV), España.

Carlos X. Terán Vargas, guionista e investigador en la Universidad de las Artes-Ecuador. Correo electrónico: carlos.teran@uartes.edu.ec

- Máster en Antropología visual por FLACSO, Ecuador.

Resumen

El siguiente texto es un ejercicio de especulación ficcional que toma como base la teoría de la hauntología desarrollada por Jacques Derrida, Mark Fisher y Kathy Shaw y las ideas de Tarek Elhaik y X. Andrade alrededor del *imagework* o trabajo de campo sobre la imagen. A partir de una estructura de cuaderno de rodaje, que esconde las huellas, las pistas y las supervivencias de una película, se hace una aproximación a los conceptos de etno☰ hauntología, espectroglifo y *auralwork*. Estos principios son la base estructural que define la línea investigativa y de creación del colectivo, y se han aplicado en proyectos instalativos, de investigación y curatoriales.

Palabras clave

hauntología, etno☰ hauntología, espectroglifo, auralwork

Ethno☰ hauntology

Abstract

This text is the result of a speculative fictional exercise based on the theory of hauntology, as developed by Jacques Derrida, Mark Fisher, and Kathy Shaw, and further appropriated by Tarek Elhaik and X. Andrade in relation to imagework or fieldwork on the image. Following the structure of an annotated diary—where the traces, hints, and survivals of a film can be found—we explore the concepts of ethno-hauntology, phantomglyph, and auralwork. These principles form the structural foundation of our collective's creative and research practices, and have already been applied in installations, research papers, and curatorial projects.

Key Words

hauntology, ethno☰ hauntology, phantomglyph, auralwork

Fecha de envío: 15/08/2023
Fecha de aceptación: 24/04/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3081
Cómo citar: Ramírez, R., Terán, C., y Ponce de León, O. (2024). Etno☰ hauntología. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 244-259). Quito: USFQ PRESS.



Introducción

Este texto utiliza la noción derridiana de hauntología entendiéndola como un espectro que desestabiliza las normativas de espacio-tiempo, y que articula una crítica que problematiza y deconstruye la experiencia aceptada de una realidad socio-histórica. Dicha aproximación nos revela una interacción con los ecos de nuestro pasado, los cuales permean la actualidad y promueven una suerte de arqueología de futuros inexplorados. Siguiendo a Mark Fisher, se puede afirmar que la condición hauntológica resulta de la manifestación de una discontinuidad crónica; una suerte de promesa de futuro resonante: un aura que carece de objeto.

Kathy Shaw comparte con nosotros la voluntad de construir una «ciencia de espectros» como la manera de reconfigurar espacialidad y temporalidad. Su óptica agudiza la idea de la conciencia sobre esas presencias y ausencias en el tejido del ahora. Para Shaw, es un mandato urgente el reconocer fisuras y nexos en la trama de la existencia, y en ese sentido la etno☰ hauntología se erige como una forma de acercamiento hacia la profundización de estas ideas y sus creaciones.

Los principales conceptos que operan en la condición etno☰ hauntológica son: el espectroglifo y el auralwork.

A partir de las teorías sobre la hauntología desarrolladas por Jacques Derrida, Mark Fisher y Katherine Shaw, proponemos el concepto de «espectroglifo», que puede definirse como la inscripción concreta de un espectro sobre nuestro continuo espacio-temporal: el espectroglifo sería una forma de inscripción cultural que evoca «fantasmas» históricos, sociales y personales, reflejando la manera en que se hacen sentir en la contemporaneidad.

En este sentido, los espectroglifos pueden contener huellas de prácticas culturales extintas, ruinas de un futuro distópico, obras que evocan la memoria colectiva de una sociedad en perpetuo duelo.

El estudio del espectroglifo deviene la forma de entender cómo el pasado se inscribe en el presente, expone la relación que establecemos como sociedades con los futuros cancelados y rastrea en el presente las configuraciones que, principalmente en el campo socio-cultural, se revelarán en el futuro. El espectroglifo contiene y manifiesta, a la vez, las tres instancias descritas.

Por su parte, el concepto de «auralwork» tiene un precedente en el de «imagework», propuesto por Elhaik y Andrade (2018), que marca una evolución en la antropología contemporánea. El trabajo de ambos antropólogos desata el nudo de los paradigmas etnográficos tradicionales, instigando una rearticulación del trabajo de campo más allá de la mera representación documental. Esta insurgencia metodológica se materializa en un ejercicio experimental, repensando la investigación y la representación de lo etnográfico.

Cuando nos referimos a lo aural, lo entendemos como todo aquello relacionado —en principio— con el sentido del oído y que conlleva a lo corporal, en términos fenomenológicos. El término «auralwork», que parte de la idea de «imagework», como ya lo mencionamos, deriva también de la reflexión que Mark Fisher realiza sobre la importancia de lo sonoro en la hauntología: el auralwork se constituye como un anglicismo que parte de la idea de «fieldwork» o ‘trabajo de campo’. Cuando se habla de auralwork, entonces apelamos a un trabajo de campo sobre lo aural. De esta forma, englobaría a cualquier obra, película o esfuerzo que intente capturar, interpretar o expresar la «presencia» de ausencias a través de sonidos o experiencias auditivas. Hablamos de composiciones sonoras, instalaciones audiovisuales, paisajes sonoros o grabaciones intervenidas que busquen evocar o ser habitadas por las «presencias» del pasado.

El auralwork sería entonces, más que una representación, una práctica artística, académica y metodológica de carácter cualitativo sobre el trabajo de campo que aprovecha lo inmaterial del sonido para explorar la dimensión fantasmagórica del tiempo y la memoria. De esta forma, el uso de

grabaciones antiguas o técnicas de reproducción que traen a la superficie el «crackle» del medio, como sugiere Fisher, se vuelve una primera instancia en todo acercamiento etnoΞ hauntológico. Solo que este medio, en nuestro caso, es ampliado al tejido socio-cultural.

Se puede afirmar entonces que el auralwork es la metodología con la que se aborda al espectroglifo, y la etnoΞ hauntología el campo de estudio sobre el que este opera. Las configuraciones que establecen los espectroglifos entre sí o con nuestra realidad constituyen el objeto de estudio de la etnoΞ hauntología.

INTRA_0045_CLASIF.04

Instituto Tsarichina de Ruinas Acústicas (INTRA)



Figura 1. ITH. (2024). Hospital Psiquiátrico Provincial [Imagen de satélite]. Google Maps.

Fue hace mucho tiempo. Veinte años, quizá más. Trabajaba para el Instituto. Por aquella época me dedicaba a hacer grabaciones de campo [redacted]. Un día encontré la construcción, y a los que allí permanecían recluidos. Le llamaban el Gran Sanatorio del Oriente y las Antillas. En realidad, era un manicomio administrado por el Estado. Todo parecía estar en orden, hasta que aparecieron los primeros temblores y perturbaciones en el continuo espacial.

Entonces llamé al Instituto y enviaron a [redacted]. Llegaron al otro día, no recuerdo bien. Inmediatamente montamos una estación experimental. Al inicio no se llegaba a registrar nada, uno solo lo sentía, estaba en el aire, nos envolvía como una escafandra.

Por una semana o algo así, seis pacientes estuvieron recibiendo señales muy precisas y claras. Las recibían y luego las emitían. En total, se manifestaron seis o siete entidades: el Dr. Fludd, Wardenclyffe, el Inspector General de Dementes, el Astrónomo Mendicante, Hilma y la Anciana. No sé cómo explicarlo, pero los podías sentir entre nosotros. Sabías cuál entidad entraba en la señal en ese momento. Los podías escuchar luego, en las voces de los enfermos. Entonces comprendimos que estábamos en un curso de colisión con su mundo.

Una de las entidades comenzó a llamar a esta región incierta (a la región donde se entrecruzaban su mundo y el nuestro)

Junto al informe se recibieron un conjunto de muestras y materiales del trabajo en campo, entre ellos, dos cintas de casete compacto (⅛) con una extraña propiedad de modificación magnética. Al ser llevadas al laboratorio, en sus primeras reproducciones, se escuchaban ruidos con algún que otro patrón casi imperceptible. Debido a un error del laboratorista, ambas cintas se expusieron a una fuerte carga magnética. Al inicio se consideró que la muestra se había deteriorado; sin embargo al reproducirlas, ambas, grabadas bajo condiciones y ambientes sonoros distintos, emitían una secuencia de tonos idénticos. Por decisión de la junta, los sonidos fueron registrados y las cintas expuestas a nuevas fuerzas magnéticas, y se verificó la orientación de las micropartículas de hierro puro para cada caso. De ello se dedujeron posibles códigos en forma de patrones recurrentes, hasta el momento indescifrables. Teniendo en cuenta la extraña naturaleza de este fenómeno, las cintas quedaron clasificadas. No se tendrá acceso a su manipulación y estudio hasta tanto no se genere una tecnología capaz de desentrañarlas. INTRA

el Océano Sombrío. Nos dijo que ellos provenían de [redacted]. *La voz* de esta entidad destruyó las cuerdas vocales del paciente que era poseído en ese momento. Tuvimos que [redacted].

Solo sabemos con certeza que algunos fragmentos del Tratado se materializaron a raíz de un experimento que aceleró aún más el ritmo de fusión entre las entidades y los pacientes del hospital psiquiátrico, quienes, liderados por el paciente Pedro Bernaza, realizaron una expedición imaginaria al Océano Sombrío. Fueron utilizados *sensory deprivation tanks* y ritos espíritas. Las configuraciones ilomórficas allí encontradas, y con agencia y posibilidad de traducción a nuestra noosfera, eran llamados espectroglifos. Las otras formas, los machine elves, eran ruido residual.



Figura 2. Ramírez, R. (2024). Fotograma de *Wardenclyffe*. Wunderkabinett Films.

De allí se deducía que el espectroglifo es esencialmente aural. Es decir, solo puede manifestarse a través de un auralwork.

Como sabemos, el espectroglifo debe siempre desenterrarse. Y luego ser reconstruido. Y tratar de hacer *reverse engineering*.

Lo que sucedió allí superó todas nuestras expectativas y, me atrevería a decir, las del Instituto. Se materializaron una casa y un monumento piramidal a su lado.

*

Al inicio nos encontrábamos frente a una masa de materiales amorfa. Esta masa oscilaba, como la Ola de *Cataclismo en Iris* (la novela de los Strugatsky), entre lo líquido y lo sólido. Parecía estudiarnos antes de decidirse por una solidificación definitiva. Las voces de las entidades, utilizando a los pacientes como resonadores, establecían antífonas entre sí y estas me parecían instrumentos de tortura aguardando por un ejecutor. En este lugar, 20°52′27.8″N 76°20′44.9″W, vimos manifestarse una casa de retiro familiar y un local de ceremonias masónicas, luego lo vimos devenir en una mansión derruida y en ruina familiar. Sus componentes se articulaban acelerando su envejecimiento y desgaste ante nuestros ojos (monumento masónico, piscina, mansión, corrales, pradera o campo de cultivo, pozo). La casa, articulada como una deformación de la típica arquitectura cubana del chalet, terminó por concretarse en una sucesión de habitaciones, comunicadas por puertas interiores. Algunas de las habitaciones también tenían una salida directa al frente del edificio.



Figura 3. Ramírez, R. (2024). Wunderkabinett Films.

Lista de territorios manifestados

MONUMENTO: Pirámide hueca. Dentro, una estatua de la Virgen. En el piso, alguien ha dejado restos de drogas, crack cubano. Sobre la pirámide el orbe, con el compás y el ojo. Un arco ante la pirámide. En cada una de sus bases, el busto de un prócer masón. José Martí. Antonio Maceo. Un negro y un blanco. Sus bases son estrellas. Un pequeño prado, con una cerca. Una puerta de acceso que solía estar cerrada con candado. Hoy, terreno de fútbol.
PISCINA: punto de entrada desde el Océano Sombrío.
CORRALES: antiguamente eran los baños y vestidores de la piscina.
POZO ABANDONADO: Si bajamos un micrófono por la abertura hasta alcanzar el nivel del agua, se escucha un loop sonoro:

reyes inacabables cabalgaron hasta la frontera del limo, se desmoronaron
reyes inacabables cabalgaron hasta la frontera del limo, se desmoronaron
reyes inacabables cabalgaron hasta la frontera del limo, se desmoronaron
reyes inacabables cabalgaron hasta la frontera del limo, se desmoronaron
reyes inacabables cabalgaron hasta la frontera del limo, se desmoronaron
reyes inacabables cabalgaron hasta la frontera del limo, se desmoronaron
reyes inacabables cabalgaron hasta la frontera del limo, se desmoronaron

Haciendo muestreo de las áreas circundantes, casi en forma de cercos concéntricos muy bien delimitados, se encontró una importante aglomeración de fósiles. El cerco llegaba hasta un punto del perímetro de la casa. No hay evidencias de que estos cuerpos sedimentarios aparecieran repentinamente motivados por el fenómeno; sin embargo, la mayoría de ellos no eran comunes en esa zona. En la medida en que estos cuerpos se acercaban al perímetro se desmoronaban, llevándose consigo una valiosa información sobre los orígenes. INTRA

Luego de pasar un día analizando la voz del pozo, podía ver claramente al espectroglifo como una entidad aural que duerme en lo profundo de los estratos (sonoros, geológicos, biológicos, temporales, históricos). Los Antiguos de Lovecraft, el elevador de los estratos y el Leipzig muerto, de Schreber, los muertos de *Pedro Páramo*, los extraños pueblos de Eliseo Diego, el Plays de María Chávez. Para no ir muy lejos, las víctimas de la biopolítica del COVID en mi país, aún muchos en fosas comunes.

MAPA ETNOHAUNTOGRÁFICO DE LA CASA

SUBSET 1 → SUBSET 2 OCÉANO SOMBRÍO

↕ ↕

H1-H2-H3——H4——COCINA-SALA-H5-H6-H7-H8-H9-H10

12 espacios fundamentales que pueden ser leídos como 12 territorios.

Observando a los pacientes poseídos por las entidades, pensaba que quizá desde siempre hemos deseado ser otro. Solo por un día, o por una hora al menos. Todo el mundo quiere en algún momento convertirse en otro. En ese momento alguien tocó mi hombro. Se trataba de la entidad denominada Dr. Fludd, quien habitaba el cuerpo de un paciente entrado en años, vagamente parecido a Peter Sellers. La entidad me dijo, en un tono confidencial:

> ¿Y si acaso los Antiguos vivían en la Tierra Hueca, y por eso concibieron las estrellas fijas, el cielo sólido, las esferas, etc., y en algún punto emigraron al *Exterior, a la superficie del mundo? Esta migración fue el Primer Tabú, el Pecado Original*, del cual está prohibido hablar, en el cual el propio cerebro se prohibió pensar. Toda la Astrología y la Cosmogonía primitivas como ciencias exactas. Los Signos que se leían eran fijos: escrituras sobre la roca negra de la hueca cáscara del mundo.

Y luego dibujó esto, junto a mi diseño del mapa etnohauntológico.

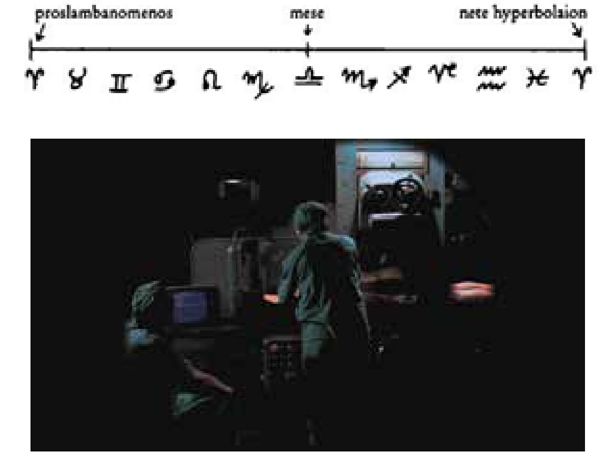


Figura 4. Ramírez, R. (2024). Fotograma de *Wardenclyffe*.

Cuando uno de los pacientes murió, le hicimos una autopsia y encontramos agua en su cerebro. Agua salada, agua del Océano Sombrío. El cerebro era casi una gelatina, podías ver el agua agitarse adentro. Pero nunca salió por la nariz o las orejas, como sería lo esperado. Solo cuando abrimos el cerebro, el agua se esparció.

Creo que ellos se las ingeniaron para ser parte de las entidades. Quizá solo tuvieron que transferirse a ellas con una sencilla operación mental, para nosotros desconocida. Por eso casi todos murieron o permanecían en estado vegetativo cuando terminaron las posesiones. Podías ver que estaban listos para dejarse ir. Cualquier otro mundo era mejor que el de la institución en la que se encontraban. Y, sin embargo [redacted].

Luego de la muerte de este paciente, decidimos practicar un último experimento.

Pacientes de ensayo No. 0_2004_Ex_LabPaciente 1_0_2004_Ex_Lab/ entidad: Dr. Fludd/ Estado: fallecido
Paciente 2_0_2004_Ex_Lab/ entidad: Wardenclyffe/ Estado: desconocido
Paciente 3_0_2004_Ex_Lab/ entidad: Inspector General de Dementes/ Estado: fallecido
Paciente 4_0_2004_Ex_Lab/ entidad: Astrónomo Mendicante/ Estado: fallecido
Paciente 5_0_2004_Ex_Lab/ entidad: Hilma/ Estado: vegetativo
Paciente 6_0_2004_Ex_Lab/ entidad: Anciana/ Estado: desconocido
INTRA

*

El Instituto nos autorizó a intentar una ruta de acceso hacia ese otro mundo, aumentando los tiempos de posesión en cada paciente y asistiéndolos con agentes psicotrópicos.

Los materiales que utilizamos para abrir una esclusa hacia el Océano Sombrío, auralwork que llevamos a cabo el 17 de diciembre de 2004 en dicho Hospital Psiquiátrico Provincial, fueron tres. El primero proviene de la investigación de campo (fue encontrado en el modesto librero del hospital). El segundo lo aporta el director de la institución. El tercero es una publicación científica, materializada por los pacientes.

1. *Bioacústica Recreativa*. Vladimir Morozov. Editorial Mir, Moscú. 1983. Trad. al español, 1987.
2. *The House of Sounds*. M. P. Shiel. 1911.
3. *Tratado del Océano Sombrío*. Colectivo de autores. Editorial Ciencias Sociales. Cuba. 1989. Año 31 de la Revolución.



Figura 5. Ramírez, R. (2024). Fotograma de *Wardenclyffe*.

*

Los dos primeros textos encuentran su lugar de forma directa en el plano de lo real. El tercer texto… pues bien: el tercer texto fue vomitado, en forma de ectoplasma, por un paciente. Luego adquirió la forma de un manual, con una cubierta grisácea, donde se distinguía el logotipo de la Editorial Ciencias Sociales. Contenía un pequeño número de páginas, evidentemente fragmentos de un texto mayor.

En primer lugar, como podemos leer en el título, nos encontramos frente a un tratado firmado por un colectivo de autores siguiendo la política impuesta en Cuba desde 1971 en cuanto a la búsqueda de la aniquilación del Autor, en función de dichos colectivos.

En segundo lugar, cabe destacar el carácter totalmente arbitrario y fragmentario de esas páginas. Parecen provenir de un mundo donde estos términos con los cuales nuestro Instituto se rompe la cabeza cada día, ya están aceptados por todos. En ese mundo ya se ha instaurado, de forma definitiva, una cosmogonía fortiana.

*

PRIMER FRAGMENTO DEL TRATADO

Esa batalla se había librado con mayor o menor suerte, pero a fin de cuentas no es la suerte lo que importa, ni siquiera la batalla. Todo ese conteo de muertos en un campo demasiado conocido donde se agitan las larvas de lo eterno. Y de nuevo, mirando a los ojos de Maynard, pensé en Franz Akuva. ¿Cuán primitivo puede llegar a ser un registro? ¿Qué es eso que entendían por registro? En esa era donde la colisión apenas si se percibía a través de delicados instrumentos, instrumentos construidos pacientemente siguiendo las instrucciones del Manuscrito Voynich, ese puñado de locos, accionándolos desde los incontables manicomios de Europa y América y Oceanía y África entregaban sentido. Nadie en Asia se ocupaba de ello, como si los desiertos del Cercano Oriente enmudeciesen, como si esas huestes que luego conquistarían Roma permanecieran en un letargo junto a los plateados lagos de arena y las alucinaciones arquitectónicas de Dubái. Y más allá se extendía un mantra sónico. Franz Akuva cuestionaba profundamente el carácter irrefutable del mundo. Y registraba el mundo. Si se concibe la Tierra como una máquina vegetal, semejante a las propuestas por el Manuscrito Voynich, se comienza a respirar una lógica difusa que no admite estructuras cerradas, a la cual aún el término de estructura le resulta inadecuado, más bien el concepto de ectoplasma es requerido y rescatado de entre el basurero del positivismo.

Todos los encadenamientos que relacionan cuerpo animal y cuerpo vegetal son expuestos y disecciona-dos bajo un sol doloroso, el sol de la Salpetriére, donde se avistó, ya lo sé, algo fundamental. Allí, dentro de ese invernadero interminable, que conecta a Zurau con Mazorra, a Arkham con la Cocina del Diablo, a los silenciosos sótanos de la lobotomía con Samuel Johnston. ¿Qué ha llegado hasta nosotros sino esa sucesión de nombres que anunciaban la colisión? ¿Y quién fue el primero en sentir que su cuerpo era objeto de una geología activamente disgregadora? Como vestir un traje que superpone nuestros órganos internos y la Fosa de las Marianas, donde la cabeza del Vampiroteutis Infernalis —ese pulpo bestial— radica en donde antes teníamos la seguridad de que nuestros pulmones respiraban el aire. Sustitución. Muy pocos. Muy pocos sujetos entendieron la urgencia del asunto. En ese gran laboratorio que antecedió a la colisión, se practicaba cada día el experimento de la existencia: su expresión última era el realismo. Y REALISMO SIGNIFICA LENGUAJE. Maynard me observó en silencio y agitó la cucharilla dentro de una sustancia oleaginosa que imaginé y describí para mis adentros como té negro. Sé que los dos pensábamos en lo mismo. En Franz Akuva.

No era un tipo talentoso, pero sabía cómo funcionaba el Espectroglifo, eso es más de lo que se puede decir de mucha gente. Y tenía una agenda demasiado estremecedora para describirla aquí: implicaba expandir y facilitar la colisión. Maynard me extendió uno de sus fotogramas.

—Quizá lo que más molesta es su carácter completamente inútil. Hay algo que falla en el núcleo, pero esa falla es fundamental porque expresa el punto de entrada de la colisión. Esos perros que tiran de Amundsen. Esa iteración meticulosa no funciona, porque precisamente NO puede ser funcional. Es un movimiento de

doble tracción: la bala que atraviesa la yugular del Archiduque de Austria-Hungría es la misma que dispara el cowboy en *The Great Train Robbery*. Esto es lo real. Asúmelo. Superpones esos dos *frames* que son un gesto histórico-histriónico. Los manipulas y expresas algo que va contra la expresión en sí… por supuesto que en esto el fracaso es inevitable. Pero piénsalo más detenidamente, sin que afecte tu digestión, ¿crees que le importaba el campo estético?, ¿en serio? Lo único que importa aquí es el campo teológico. He dicho.

Aspiró y se rascó la nariz. Le costaba hablar a esta hora, allí, agitándose dentro del Perceptrón, el ectoplasma de Maynard ondulaba y bebía nuevamente la sustancia oleaginosa. Al fondo, las ruinas arborescentes de una ciudad. ¿Qué ciudad? Nunca llegaría a saberlo pues Maynard era en extremo discreto para revelar sus ubicaciones. Situado en la muerte, en la desintegración, en la euforia de los astros idiotizados. Maynard lee mi mente sin dificultad, utiliza mis giros e inutiliza cualquier atisbo de conversación civilizada. Debo admitir que le extraño. A esta hora, en este continuum, nuestra última excusa es volver una y otra vez a Franz Akuva.

Como podemos ver, este fragmento está escrito en primera persona, y no el plural gris de los colectivos. Se nos mencionan otras entidades, distintas de las que poseían a nuestros pacientes: Maynard y Franz Akuva. Pero aparece una mención al espectroglifo. Y se nos anuncia una idea de montaje, que será desarrollada, también de forma críptica, en el fragmento número dos. Por mucho tiempo tratamos de contactar a las entidades Maynard y Akuva, pero todos los intentos fueron inútiles. Sí se nos hizo evidente el rol de los centros de higiene mental en esa especie de conquista o invasión a nuestro planeta. Aun así, nada es seguro. Ese texto podría haber sido redactado por un paciente de una institución mental extraterrena.

*

SEGUNDO FRAGMENTO DEL TRATADO

Sistema de las Tres Coronas o Montaje de Colisión

Lo estuvo desarrollando por demasiado tiempo, añorando su estratificación furiosamente. Las tres Coronas giran como nudos borroneas: si se suelta una, se zafan todas y caen a un abismo infinitesimal. Esa noción de abismo infinitesimal se asimilaba a una concepción del plano como *mise en abyme*; utilizar el cuerpo como Perceptrón.

El plano-máquina.
El plano-vegetal.
El plano-ectoplasma.

A. El plano-máquina.Función utilitaria-reguladora. Doppelgänger de espacio y doppelgänger de cuerpo. Región abdominal. El falso relato.
B. El plano-vegetal. Pulsión, lo sensorial. Espacios verdaderos. Región craneal. El verdadero relato.
C. El plano-ectoplasma. Los cuerpos inmaculados. Región genital. Hipóstasis.

En esa suspensión, las tres Coronas dominan la narrativa del Fin. Iósif Kozer afirmaba con ello el tejido de una tendencia material de aniquilación, que durante siglos fue pacientemente revestida de un discurso esperanzador cuando en el fondo, a la par que se retiraban los vendajes para observar las quemaduras y penetrar las carnes con nuestros escalpelos en busca, siempre, de un universo armónico que se ocultaba tras las disonancias de los gritos del enfermo, tras la puesta en escena del dolor insoportable, solo se encontraba la muerte. Pero la narrativa no se detenía allí. Aún quedaba algo éticamente tolerable: acelerar la Colisión por todos los medios posibles.



Figura 6. Ramírez, R. (2017). [Montaje de colisión en películas seleccionadas: *Diario de la niebla* (2015), *Limbo* (2016), *Traces of the Inscribed* (2016), *Alona* (2017), *Los perros de Amundsen* (2017)].

Este fragmento, me parece a mí, propone un proceso cognitivo a través del montaje. Pero nuestros cuerpos no están preparados para llevarlo a cabo. Se necesitaría percibir con todo el cuerpo, con cada poro, el mundo. Y lo que late más allá del mundo. En una situación así, colapsaríamos por el peso de lo que el poeta John Robinson Jeffers llamaba «the excesses of God». El Instituto mostró un marcado interés por este fragmento y he llegado a escuchar que se trabaja en máquinas que llevarían a cabo la abominable tarea de percibirlo todo. También abrieron una nueva división, concentrada en la labor con médiums espíritas. Pensándolo bien, la distancia entre el poseído y el ensamblaje de lo extraño no es tan grande. ¿Quién es Iósif Kozer? Tratamos también de rastrear a esta entidad. Dos pacientes murieron. Otro desapareció, aunque sus compañeros dicen que le vieron ascender al cielo, en el Carro de Elías. Esto [redacted]. Yo mismo vi [redacted]. Y fue verificado.

Los primeros ensayos que se llevaron a cabo dentro del espacio controlado del Instituto, se concentraron en identificar conexiones o semejanzas entre pacientes. Buscaban reconocer patrones que evelaran las facultades que compartían aquellos que funcionaban como transmisor-receptor interplano. Se reconoció como cualidad recurrente a la melancolía. Los experimentos más actualizados intentan inducir este estado en personas corrientes y en enfermos mentales para medir su capacidad de agencia. Para ello se diseñó, en un ala de las instalaciones, un pabellón especializado dedicado exclusivamente a este fin. INTRA



Figura 7. Ponce de León, O., y Ramírez, R. (2021). Pabellón de Melancólicos, pieza intermedial.

*

TERCER FRAGMENTO DEL TRATADO

Cuerpo inmaculado

Los cuerpos inmaculados. Cuerpo, gesto, territorio, voz. Como el San Juan Bosco, encontrado en el huerto de la casa. Cabeza desarmable. Ojos de vidrio, capaz de aniquilación.

Estos cuerpos, que son los motores coelestis de nuestro estudio, constan de cuatro elementos: Cuerpo, Gesto, Voz, Territorio. La danza de estos cuatro elementos configura su inserción en el mundo, pero también su análisis.

El cuerpo inmaculado puede ser un cuerpo lacunar. Creo que su última transfiguración sería esta: volverse ciénaga, pantano, manglar. Esto violaría la regla de los dos viejos reinos.

Heródoto nos habla sobre un faraón ciego, natural de la ciudad de Anisis. Durante su reinado los etíopes y su rey Sábaco irrumpieron en Egipto con grandes contingentes. Pues bien, el ciego en cuestión emprendió la huida hacia las tierras pantanosas, mientras que el etíope reinó en Egipto por espacio de cincuenta años. Cuando el etíope se fue de Egipto, como es natural volvió a reinar el ciego a su regreso de las tierras pantanosas, donde había vivido, durante cincuenta años, en una isla que había formado amontonando limo y tierra, pues cada vez que un egipcio acudía, a espaldas del etíope, a llevarle provisiones, le pedía que, además de su presente, le trajese limo. Esta isla, por más de setecientos años, permaneció oculta.

Cuando hablamos de esa isla, y cuando hablamos de esta casa, nos referimos, en nuestro caso particular, a una interzona, donde hauntología, los espectroglifos y nostos se entrecruzan.

¿Cómo describir la dimensión política en la etno-hauntología? ¿Es inevitable una necropolítica del presente actuando contra una nostalgia cuyos tiempos para pensarla se erosionan cada vez más por las dinámicas de supervivencia? Solo queda el rito, a aquellos que lo tienen. Y solo es efectivo en ese caso el rito que devuelve al difunto al nostos. Este rito, que puede ser religioso o laico, se vuelve en sí mismo el único nostos del migrante.

*

Etno☰hauntología

La Etno☰hauntología es siempre un ensayo. Su cadena causal es ERROR-PRUEBA. Parte siempre de un error dado, de un glitch, de un ruido. De cualquier tipo de disrupción, y esto conduce a la PRUEBA. El error nunca es productivo o utilitario. Acá no se trata de producir algo. Lentamente se llega al convencimiento de que el error es el mecanismo formal. Las pruebas, el largo encadenamiento de las pruebas, constituye el territorio de lo que se ensaya.

El etnos pertenece genéticamente a lo hauntológico. Solo nos es dado hablar del etnos cubano. No hay transnacionalismo, no hay nacionalismo. Hay una heimat. Hubo un nostos. Ahora solo hay un sentirse unheimlich. Pero esa especie de estación radiofónica o torre de transmisiones en medio del desierto que repite una y otra vez el código unheimlich solo es debidamente sintonizada por un puñado de sujetos, aunque bajo su espíritu se inclinen los otros millones de habitantes. Esas antenas biológicas son nuestros cuerpos inmaculados. Y esto es lo que moviliza la cadena ERROR-PRUEBA.

En el espiritismo de cordón asistimos a una dispersión del etnos en los «seres». El etnos pertenece a lo hauntológico pues está contaminado, plagado por los muertos. Los mártires, los héroes, los constructores del Sistema. Nubes de muertos como nubes de tábanos.



Figura 8. Terán Vargas, C. (2024). «Instituto Tsarichina de Ruinas Acústicas». Fotograma del imagework *Dispositivo Org*. Paperback Contenidos S.A.

*

AURALWORK

Toda instancia inicial es observacional. Luego viene la investigación de campo onírica. Observación onírica. Intervención onírica. Luego, el auralwork.

El auralwork sustituye al imagework.

El auralwork es síntesis granular aplicada a la investigación de campo. Esto no es una metáfora. Solo a través de este ~~proceso se llega a lo aural del objeto de estudio y se devela el espectroglifo —si lo hubiere—. Esto aural nada tiene que ver con el~~ aura benjaminiana, sino con el aura espírita, con el ectoplasma, con la Stone tape theory, con los Backrooms, con la energía residual, con el engrama de Semon, los jeroglíficos objetivos de Fort y el pathosformel warburiano, con los diversos registros y ecos de registros. Es un solo campo. Es una sola intemperie. Solo hay que ir allí, sin temor a los relámpagos.

Semejante a la operación de telescopear (Paul Virilio), se trata de encontrar un groove en el vinilo, y allí concentrarse, abrirlo, explorarlo. Nos encontramos entonces con el Gran Cañón del Colorado de las ondas sonoras («the Great Canon of the Waves»), al decir de María Chávez. El auralwork es un dispositivo de ampliación, una truca. Extrae los espectroglifos a fuerza de fragmentación granular. Es síntesis granular aplicada a los principios de la etnografía. La síntesis granular hace de un tiempo linear, una discontinuidad aleatoria. Pero se le puede otorgar dirección, intensidad, ajustar la duración del fragmento temporal (grano), etc. Es decir, sufre diversos parámetros. Es un ERROR. Por tanto, nos interesa.



Figura 9. Ramírez. R. (2023). *Forensic Acoustics* [Pieza sonora]. Auralwork.



Figura 10. Ramírez, R. (2023). *Phantomglyph* [Pieza sonora]. Auralwork.

*

[redacted]

Estábamos cumpliendo una misión. Tratamos de hacerlo lo mejor posible. Se nos había confiado develar una Verdad, volver con un Absoluto en las manos. Debíamos entender qué estaba sucediendo frente a nuestros ojos.

Luego, el Instituto dejó de atender mis llamadas. Así que abandonamos el lugar. Me han dicho que aún se oyen ruinas acústicas de lo que sucedió. En las noches, sobre todo. Voces, pasos, el ruido de la lluvia, truenos lejanos, eventos meteorológicos de hace más de dos décadas. ¿Quién puede explicar eso? Yo no, ciertamente.

La casa se disolvió completamente en el curso de un año.

Vuelve a leer, por favor, el informe de Bernaza. Él sí vio el Océano Sombrío. Aunque lo que nos dejó como testimonio es bastante caótico, como todo este informe.

*

INFORME DEL ~~INGENIERO~~ (PACIENTE) BERNAZA

Arribamos a una región suspendida por encima de la superficie terrestre, donde la gravitación ya no opera y no está regida por el cuadrado de la distancia. Pienso que todo lo que ha sido arrancado de la superficie terrestre ha permanecido prisionero de esta región hasta su liberación por la tormenta.

Restos, detritus, viejos cargamentos de los naufragios interplanetarios, objetos arrojados por las convulsiones de planetas vecinos a lo que se denomina espacio, reliquias del tiempo de los Alejandros, de los Césares y de los Napoleones de Marte, de Júpiter y de Neptuno.

Finalmente encontramos, como lo habíamos previsto, varios objetos en forma de rueda y cubriendo fácilmente algunos centenares de hectáreas.

¿Qué forma podrá tener el dios que gobierna este Océano? O acaso no haya sitio aquí para un dios, solo para este hormigueo de peces en tropel, y el dios no sea otra cosa que la totalidad de los peces y de los monstruos. Y el Océano, una llaga en el cuerpo del universo, o ¿no será el universo más que una vil tentativa de rodear y excluir al Océano de los días y de las noches, de los justos y de los injustos, de la luz y de los soles?

Mundos en hordas y seres alados. No me sentiré sorprendido si termináramos por descubrir ángeles o animales máquinas, o galeones de los viajeros celestes. ¿Y si nuestra isla, que sostiene a nuestro amado manicomio, NO estuviese rodeada por el mar, sino por otra cosa? Por ectoplasma. Y el médium es el que lee ese mar. Por eso el AGUA como conductor en los vasos espirituales. La isla, o el archipiélago, rodeados por lo que sería algo así como este Océano, o aquel mar, en ese relato soviético que leíamos de niños, donde criaturas atómicas gigantes hacían el amor, y sus éxtasis eran detonaciones nucleares. Por eso Cuba vive de espaldas al mar. Hace años, un colega me mostró un cuaderno donde registraba el destino de cada barco de la extinta flota pesquera, luego de 1959. Ayer en la tarde, encontramos uno de esos barcos a la deriva, y en su costado se leía: Kandong Bandoeng.[1]

1 El párrafo leído tiene origen en un *mash-up* de textos provenientes de:
Manganelli, G. (1991). *La palude definitiva*. Gli Adelphi. Milán.
Fort, Ch. (1919). *The Book of the Damned*. Boni and Liveright. Nueva York.
Kozer, J. (1988). *Carece de causa*. Ediciones Último Reino. Buenos Aires.
Tomamos la terminología «mash-up» del campo musical en tanto combinación de dos o más piezas musicales en una especie de collage, a veces en contrapunto, a dos o más voces, similar a la polifonía.



Figura 11. Ramírez, R. (2024). Fotogramas de *Wardenclyffe.*

Referencias

Andrade, X., y Elhaik, T. (2018). «Antropología de la imagen: una introducción». *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología, 33*, 3-11. https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.01

Clifford, J., y Marcus, G. E. (eds.). (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press.

Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Editorial Trotta.

Fisher, M. (2013). «The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology». *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture, 5*(2), 42–55. https://doi.org/10.12801/1947-5403.2013.05.02.03

Fort, Ch. (1919). *The Book of the Damned*. Boni and Liveright.

Kozer, J. (1988). *Carece de causa*. Ediciones Último Reino.

Shaw, K. (2018). *Hauntology*. Palgrave McMillan, Springer International Publishing; North Umbria University.

Manganelli, G. (1991). *La palude definitiva*. Gli Adelphi.

SNOW DROGAS «¡ES TU DECISIÓN!»: UNA ESTRATEGIA DE MARKETING COMO PROYECTO ARTÍSTICO

Santiago Rueda

Santiago Rueda, profesor de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital de Bogotá.
www.santiagorueda.wordpress.com Correo electrónico: ruedafajardo@gmail.com
• Doctor en Historia, teoría y crítica de arte por la Universidad de Barcelona, España.

Resumen

Este artículo explora *Snow Drogas* (1998-2021) de Fabián Montenegro, un proyecto centrado en la despenalización, regulación y comercialización de la cocaína. Presentado como una marca registrada y una campaña artística, ofrecía productos como empaques de dosis personales. La obra de Montenegro, desarrollada más de una década antes de los debates regulatorios serios, combinó arte, activismo y marketing, utilizando referencias culturales y cinematográficas para desafiar las convenciones del arte en América Latina.

Palabras clave

arte, activismo, drogas, regulación, Colombia

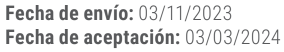
Snow drugs «It's your decision!»: a marketing strategy as an art project

Abstract

This article explores *Snow Drogas* (1998-2021) by Fabián Montenegro, a project focused on the despenalization, regulation, and commercialization of cocaine. Presented as both a registered brand and an art campaign, it offered products like personal dosage packaging. Montenegro's work, developed over a decade before serious regulatory debates, blended art, activism, and marketing, using cultural and cinematic references to challenge conventions in Latin American art.

Keywords

art, activism, drugs, regulation, Colombia



Fecha de envío: 03/11/2023
Fecha de aceptación: 03/03/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3140
Cómo citar: Rueda, S. (2024). *Snow drogas* «¡Es tu decisión!»: una estrategia de marketing como proyecto artístico. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 260-265). Quito: USFQ PRESS.



Despenalización, regulación, legalización y educación están en la agenda de Fabián Montenegro y su proyecto *Snow drogas* (1998-2021), una marca registrada cuyo propósito es la comercialización de cocaína «100% colombiana». Con el lema «¡Es tu decisión!», es también una campaña publicitaria que ofrece diferentes productos como los empaques para la dosis personal. Es un proyecto de tesis en Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia, que antecede en más de una década los primeros intentos serios de regular la sustancia, y obras de arte muy posteriores que han intentado sacudir el tema. Para ello, Montenegro se valió de la información cultural de la coca y de la parafernalia cinematográfica de la cocaína para fabricar sus productos, asumiendo una estrategia de marketing que hoy podría considerarse normal en el terreno del artivismo y la autopromoción, pero que en ese entonces —y es fácil comprobarlo— era totalmente inusual en la práctica artística, al menos en esta esquina del mundo.

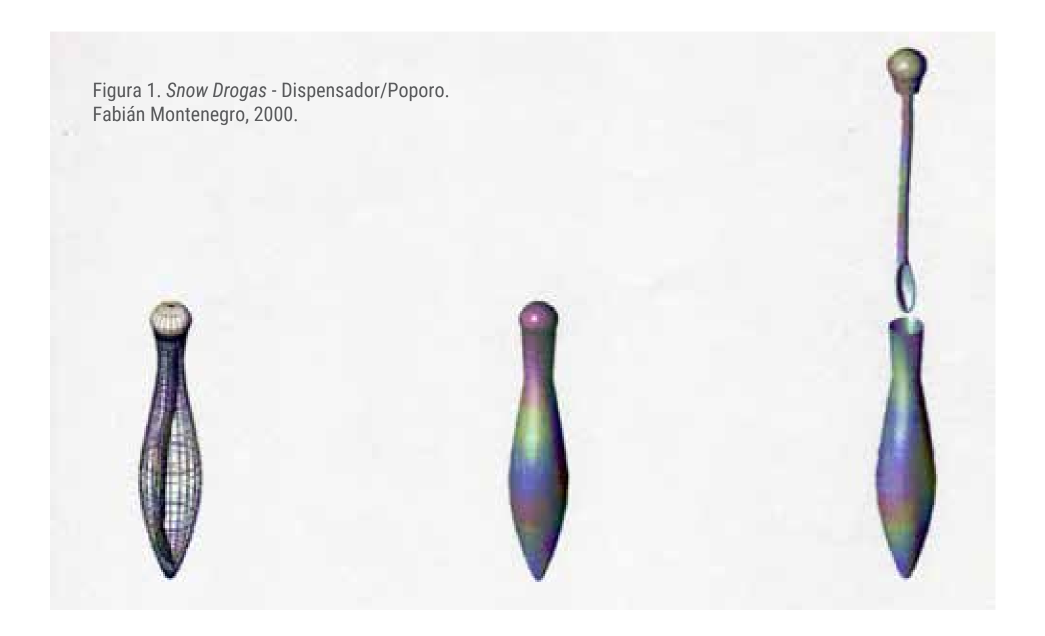


Figura 1. *Snow Drogas* - Dispensador/Poporo. Fabián Montenegro, 2000.

El diseño del empaque original incluye instrucciones sobre forma de uso, cantidad sugerida, y advertencias sobre el daño a la salud y eventual sobredosis. El dispensador de *Snow,* es un poporo hi-tech de plástico, que eventualmente podría conseguirse en farmacias. El *jingle* musical era una pista electrónica con el sonido de una aspiración y la exclamación subsiguiente: «¡Es tu decisión!» (Montenegro, 2001).



Figura 2. *Snow Drogas* - Llavero. Fabián Montenegro, 2000.

Otros productos incluyen un pequeño espejo con la marca labrada y tapa metálica (que claramente nos recuerda a los que se utilizan en las películas de Hollywood), camisetas, tarjetas de presentación, llaveros, *mugs* y prendedores. Es evidentemente un producto comercial que no existirá al menos en una década, hasta que eventualmente se legalice la sustancia (Rueda, 2008, p. 68).

Figura 3. *Snow Drogas* - Empaque de producto. Fabián Montenegro, 2000.

En un momento en que las relaciones entre los agentes de arte y su documentación no eran consideradas obras de arte, Montenegro envió una carta de presentación a diferentes galerías y espacios de arte de Bogotá presentando su producto y ofreciendo sus servicios (Rueda, 2008, p. 72). Algunas de las respuestas, que el artista conserva, son de rechazo e indignación, como es de esperarse. Según el artista:

> Una vez constituida la empresa se procedió con su presentación en algunas galerías y ciertas instituciones como: galería la cometa, galería el museo, Goethe Institut, galería Casa cuadrada, Alianza colombo francesa, Taller arte 2 gráfico, BLAA, Quinta galería, Centro colombo americano, etc. La particularidad en la presentación de la empresa (con un carta corporativa en sobre cerrado dirigida al director de turno) era que se hacía de manera real sobre su existencia, pero no se aclaraba que el producto ofrecido, cocaína, era ficticio, lo que generaba anecdóticas reacciones en algunos directivos, quienes se sentían ofendidos con semejante ilegal ofrecimiento, al punto de que incluso se recibieron varias llamadas solicitando explicación y respeto, esgrimiendo aclaraciones de que ellos no eran consumidores y que el ofrecimiento era una ofensa; las justificaciones como proyecto artístico apaciguaban los ánimos, en la mayoría de los casos. (Comunicación con el autor)

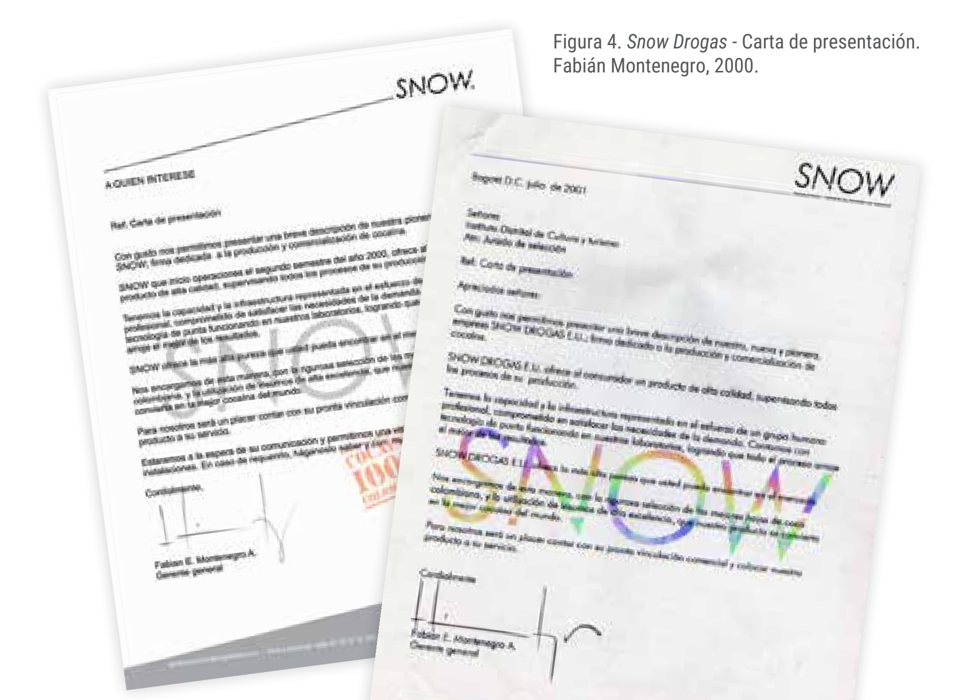
Como parte del proyecto, el artista modificó el documento oficial del Plan Colombia, transformando sus frases para trastocar sus mensajes, añadiendo una última sección dedicada a *Snow drogas* para justificar, como si el Plan lo hiciera, la existencia legal de su empresa y la validez de invertir los argumentos. De forma meticulosa, se tomó el tiempo de alterar el contenido del texto, revirtiendo las frases, subrayándolas en rojo, hasta lograr una más lógica justificación, pues el Plan Colombia, en materia de combate al narcotráfico, fue un fracaso (Lindsay-Poland, 2020).

Estudié con Montenegro en la Universidad Nacional en Bogotá, junto a otros artistas como Oscar Ayala, Martha Amorocho, Pilar Montealegre, Ángela Vives y Alejandro Sanabria, entre otros. *Snow drogas* se había presentado en el 38º Salón Nacional de Artistas, en Cartagena en 2001. Casi una década después, le busqué para incluirle en mi libro *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia* (en 2008), y cuatro años más tarde decidí inaugurar esa línea como exposición itinerante en el CEC de Rosario, Argentina, con el mismo nombre: *Una línea de polvo. Arte y drogas*, en 2012. Stephany, hermana del artista, quien vivía en Argentina, llevó unas camisetas del producto que complementaban el stand que montamos allí para dar a conocer *Snow drogas*.

Desde entonces, el proyecto se convirtió en una de las obras que mejor permitieron dialogar sobre las complejidades de la guerra contra las drogas en Colombia y el conflicto armado interno, en las versiones que la muestra ha tenido en una década, en Brasil, Bolivia, Ecuador, Colombia, México y Uruguay (Rueda, 2018, p. 185).

En 2013 Montenegro registró la marca en la Cámara de Comercio de Bogotá, como proveedora de productos farmacéuticos, y más adelante expidió acciones para la bolsa de valores:

> En su inicio, la empresa se constituyó como E.U. (empresa unipersonal), modalidad que la limitaba para la expedición de acciones. Para continuar en consecuencia a los factores que se van sumando en el crecimiento de una compañía, SNOW se transformó en S.A.S.: empresa por acciones simplificadas, permitiendo generar títulos valores y diseñando estos de manera que se puedan convertir en una pieza estética de exhibición. (Comunicación con el autor, 2019)


SNOW
A QUIEN INTERESE
Ref. Carta de presentación

SNOW
Bogotá D.C. julio de 2001
Señores
Instituto Distrital de Cultura y Turismo
Att. Jurado de selección
Ref. Carta de presentación
Apreciados señores:

Figura 4. *Snow Drogas* - Carta de presentación. Fabián Montenegro, 2000.

Ese mismo año, *Una línea de polvo. Arte y drogas* se presentó en el espacio independiente Barração Maravilha, en Rio de Janeiro, por intermediación de la artista carioca Natali Tubenchlak. Una tarde de sábado abrimos la muestra y los narcocorridos se mezclaban con la samba del bar de la esquina en el legendario barrio de Lapa. Una celebración. Para el lunes siguiente, nos encontramos con que el espacio había sido asaltado y se habían robado los monitores de tv y otros equipos. Afortunadamente, los ladrones no tenían interés en los dibujos, pinturas, fotografías, banderas y afiches que constituían la exposición. Solo habían robado las camisetas de *Snow drogas* con su frase promocional «100% colombiana». Montenegro jamás lamentó la pérdida, y a decir verdad, cuando llamé uno por uno a los artistas a contarles de la situación, preguntaban ansiosos si sus obras habían sido de las escogidas por el bajo mundo local como trofeo, y al darles la buena noticia de no haber sido robados, sentía en sus voces cierta decepción.

Como mencioné al inicio de este texto, *Snow drogas* es un proyecto adelantado a su tiempo. Antecede en más de una década los primeros intentos serios de regular la sustancia, como la campaña «Coca regulada, paz garantizada» de Julián Quintero, «Échele cabeza» y «Zara Snapp» (Quintero, 2020, p. 367); y obras artísticas muy posteriores que han intentado sacudir el tema, como *doSIs personal*, del legendario Antonio Caro, y la celebrada cocaína virtual a cambio de criptomonedas de Camilo Restrepo '*a ToN oF coke*' (Rueda, 2019, p. 163).

En pocas líneas, *Snow drogas* es una audaz y pionera obra que se atrevió —hace más de veinte años— a tratar de resolver con inteligencia el problemático asunto de la cocaína en Colombia (Sáenz Rovner, 2021), planteando un tema en ese entonces tabú: la descriminalización de la sustancia, su regulación, la posibilidad de acceder a ella sin impurezas ni manipulaciones, sin bandas de microtráfico, ni grandes capos, ni carteles. Indirectamente indica que Colombia puede llegar a ser el primer productor legal de una sustancia que como se comercializa hoy, en manos de organizaciones criminales y sus cómplices en la legalidad, no nos ha traído otra cosa que muerte y desolación. **post(s)**

Referencias

Lindsay-Poland, John (2020). *Plan Colombia. Atrocidades, aliados de Estados Unidos y activismo comunitario*. Universidad del Rosario.

Montenegro, Fabián (2001). *Snow drogas*. 38 Salón Nacional de Artistas. Ministerio de Cultura.

Quintero, Julián (2020). *Échele cabeza. Una mirada al consumo y a cómo se drogan los colombianos*. Ariel.

Rueda, Santiago (2008). *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia*. IDARTES.

———. (2018). *Post scriptum-Una línea de polvo*. Con-tensión editorial.

———. (2019). *Plata y plomo. Una historia del arte y de las sustancias (i)lícitas en Colombia*. Planeta.

Sáenz Rovner, Eduardo (2021). *Conexión Colombia. Una historia del narcotráfico entre los años 30 y los años 90*. Crítica.

CAMBALACHES `PATAFÍSICOS CON RUBÉN BONET: UN ENSAYO VISUAL

X. Andrade y Rubén Bonet

Todas las imágenes son cortesía de SKETCH Gallery, Bogotá. Fotografía por Niko Jacob.

X. Andrade, profesor asociado y coordinador del Laboratorio de la Imagen del Departamento de Antropología, Universidad de Los Andes, Bogotá. Evaluador de proyectos de la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research. Presidente Vitalicio de Full Dollar. Correo electrónico: sj.andrade@uniandes.edu.co

- Ph. D. en Antropología por The New School for Social Research, Nueva York, Estados Unidos.

Rubén Bonet, artista plástico y escritor español. Trabaja y vive en la Ciudad de México. Su práctica incluye diversos medios, ha encontrado su máxima expresión en el collage. Correo electrónico: rubenbonet@gmail.com

- Graduado en Economía, Universidad de Barcelona, España.
- Diplomado en Literatura en SOGEM, México.

Resumen

Este intercambio expresa fehacientemente la presencia contemporánea de la `Patafísica en las artes visuales, la literatura y la antropología. Dos entidades paródicas de México y España, y de Ecuador y Colombia —la Fundación Adopte a un Escritor y Full Dollar, respectivamente— muestran su fidelidad al espíritu irreverente del College de `Pataphisique (1948 de la era vulgar). Este ensayo expresa, mediante una curaduría de imágenes y diálogos yuxtapuestos, las posibilidades de lo irracional. Buena falta le hace a la academia, y a su alma tallada en la corrección política, retomar el ímpetu crítico de la parodia y otras estrategias desplazadas so pena de terminar de cavar su propia tumba.

Palabras clave

para-curaduría, `Patafísica, entidades paródicas, collage, intercambios

`Pataphysical exchanges with Rubén Bonet: a visual essay

Abtract

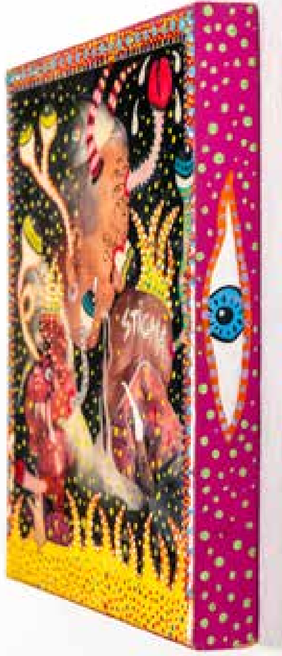
This exchange is a clear expression of the contemporary presence of `Pataphysics in the visual arts, literature and anthropology. Two parodic entities from Mexico and Spain, and Ecuador and Colombia —the Adopt a Writer Foundation and Full Dollar, respectively— show their fidelity to the irreverent spirit of the College of `Pataphysics (1948 of the vulgar era). This essay expresses, through a curatorial work of juxtaposed images and dialogues, the possibilities of the irrational. The academy and its soul carved in political correctness need to resume the critical impetus of parody and other displaced strategies, lest they end up digging their own grave.

Keywords

para-curatorship, `Pataphysics, parodic entities, collage, exchanges

Fecha de envío: 12/07/2024
Fecha de aceptación: 12/08/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v10i1.3563
Cómo citar: Andrade, X., y Bonet, R. (2024). Cambalaches `patafísicos con Rubén Bonet: un ensayo visual. En *post(s)*, volumen 10 (pp. 266-275). Quito: USFQ PRESS.
Financiamiento: La colección de la obra de Bonet fue enteramente financiada por The Full Dollar Endowment for Arts and Crafts, 2023.





Rubén Bonet, *Stigma*, 2013.
Collage, resina líquida y pintura.
25 x 20 cm.

X. Andrade

Mis intercambios con Bonet datan del año 2004 bajo estrambóticas circunstancias. Habiendo yo sido invitado a la Ciudad de México como parte de una residencia de artistas denominada *Localismos: 20 Artistas, 20 Miradas sobre el Centro Histórico*, nos conocimos en una recepción nocturna en el Hotel Habita de Polanco.

Siendo un completo desconocido en tan fresa entorno, me fijé en un trío bohemio que se atizaba los tequilas sin despegarse de la barra ubicada en una espectacular terraza. Eran los artistas Taka Fernández y Bonet, y el fotógrafo Luis Aguilar Mora. Intentando seducir todos al unísono a una profesora de yoga, terminamos de amanecida en el estudio de Taka sin éxito alguno en la empresa pero, ciertamente, divertidísimos alrededor de discusiones sobre arte, un campo en el que yo me había insertado recientemente y que me ha servido, 20 años después, para liberarme de la antropología más aburrida e inútil.

Ese viaje fue mi certificado de admisión en circuitos artísticos, ratificado automáticamente por mis nuevos amigotes. Durante los restantes dos meses que estuve en la ciudad, coincidimos en múltiples inauguraciones. Luis me dio una mano realizando diapositivas para uno de mis proyectos instalativos, mientras que con Rubas forjamos una amistad que ha perdurado durante el tiempo. Cuando conocí su trabajo como escritor y, posteriormente, sus pinturas, fotografías intervenidas y serigrafías, encontré intereses comunes en su lenguaje irreverente frente a temas de estética popular, literatura, consumismo, pornografía, medios, sexo y religión, por ejemplo. Para no mencionar el hecho de que desde aquellos años lideramos entidades fantasmagóricas: la Fundación Adopte a un Escritor, de la cual Bonet ha sido su Presidente y Secretaria; y Full Dollar, de la cual soy Presidente Vitalicio.

Gradualmente, y en cada viaje que realizara posteriormente a CDMX y Oaxaca, este último lugar de residencia alternativa y periódica para Bonet, fui adquiriendo obra especialmente del género «encapsulados», que es la que presento en esta selección de sus imágenes, amén de un par de fotos intervenidas que nacieron del interés de una galería oaxaqueña por asociar a un grupo de artistas, incluyendo a Dr. Lakra y Toño Camuñas, para trabajar sobre archivos fotográficos anónimos o desconocidos.

La curaduría para mí es una forma de práctica etnográfica de confrontación e intercambio, un diálogo sostenido con artistas o no artistas, finalmente pensado para hacerlo trascender hacia alguna forma de exhibición en un para-sitio antropológico. Este último puede ser cualquier tipo de espacio expositivo entendido en su sentido más amplio. De hecho, las intervenciones pueden variar en formatos, yendo desde una charla académica o inclusive un ensayo escrito y visual, como el que se presenta acá, hasta festivales, calles, galerías y museos.

La para-curaduría, a su vez, es un ejercicio de inscripción parásito e intruso que se ejercita entre las formas de mediación establecidas en los circuitos del arte. Eso es exactamente lo que hicimos con una primera exposición de encapsulados de Bonet el año pasado en una prestigiosa galería de Bogotá. Como casi siempre en mis proyectos, estas prácticas dependen de cómplices y generan tanto tensiones como desencuentros. Y es en esa zona excepcional, de diálogo simulado, donde emergen ciertos tráficos posibles entre antropología y arte contemporáneo, y la locación donde me siento más cómodo y productivo.

El año pasado, gracias a la mediación e interés del curador Santiago Rueda y la galerista Liz Caballero, insertamos buena parte de mi colección en la exhibición *Cabo & Bonet/Bonet & Cabo* en la Sketch Gallery, un espacio que forma parte de la prestigiosa red de galerías del

barrio San Felipe. Sentí que había cumplido al menos parte de mi misión al exhibirla ampliamente en un circuito establecido y al atestiguar el interés del público en adentrarse, literalmente, en la obra, pues ella exige entender la multiplicidad de elementos que se yuxtaponen y ponen en juego. Se requiere atención para entender la diversidad de capas que constituyen las imágenes como parte de las técnicas de intervención y montaje que suponen los collages de Bonet, así como las múltiples relaciones entre textualidad y visualidad que aquellos despiertan haciendo uso, inclusive, de las enmarcaciones.

La colección misma ha sido resultado de muchos niveles de lecturas, diálogos sobre la producción artística, su mercantilización y el estatus del artista en complejos circuitos de gestión. Desde los orígenes de estos intercambios, otro componente de discusión ha sido, por supuesto, el de la `Patafísica, la madre de todas las ciencias y cuyo Colegio es la institución paródica por excelencia desde 1948. La ciencia de las excepciones y las soluciones imaginarias informa tanto el trabajo literario como plástico de Bonet, así como mi propia práctica artística y académica. El conjunto de aquella producción se ha canalizado a través de nuestras fundaciones y empresas apócrifas.

Una de las cimas de encuentros con sociedades de naturaleza dudosa tuvo lugar en 2013 en la ciudad de Nueva York, gracias a la invitación de Independent Curators International, evento en el que participaron la Fundación Adopte a un Escritor y Full Dollar en un panel conjunto con The Homeless Museum of Art, de Filip Noterdaeme, su irreverente fundador y director. Por si faltara mencionar, viajes y trasegares culinarios en CDMX y Oaxaca (Bonet es un verdadero experto en conocer los mercados y la excelente cocina callejera especialmente de la Colonia Roma en la capital, y los mezcales artesanales de 56 grados en la segunda ciudad), catalizaron nuestros intercambios sustantivamente.



Rubén Bonet, *Adiós Celulitis*, 2022. Collage, resina líquida y pintura. 40 x 28 cm.

Dados mis intereses en temas de lo popular, entendido como un puñado de contradicciones inexplicables, veo a la obra seleccionada para este ensayo visual como una expresión cabal para lidiar con aquellas. Por ejemplo, lo católico, degradado pero también a veces sublimado, atraviesa buena parte de su práctica. Otros temas, como el de la sexualidad y el machismo, son tratados igualmente de forma cáustica y bajo un humor transgresor que obvia lecturas planas y corrección política mientras habla, por ejemplo, de la traición, la redención y la venganza, frontal y ácidamente. Finalmente, siendo fiel al espíritu `patafísico, Bonet encontró en el lenguaje de los encapsulados de resina líquida una solución extraordinaria para exacerbar la riqueza cromática y la profundidad de sus intervenciones sobre la materialidad de las imágenes.

Este ensayo visual se compone de siete imágenes entre encapsulados y fotos intervenidas, y consiste, en sí mismo, en una extensión de mis prácticas curatoriales y para-curatoriales. Cobijado por Full Dollar, es parte de las celebraciones de nuestras primeras dos décadas como empresa de antropología interviniendo en circuitos del arte contemporáneo. Como nadie va a festejar nuestro cumpleaños ni tampoco el de la Fundación Adopte a un Escritor, por aquello del estatus dubitativo que entidades de este tipo fomentan, lo hacemos conjuntamente mediante esta puesta en escena.

Gracias, Rubas Boy, por los cambalaches pasados y también los venideros. Acabo de recibir en Bogotá tu último libro de manifiestos y aforismos, ahora en junio de 2024: *del inconveniente de tener cerebro*. Coincido plenamente.



Rubén Bonet,
No me quieran, denme dinero, 2014.
Fotografía intervenida. 39 x 35 cm.

Rubén Bonet

mi producción artística ha oscilado entre la creación de escritos y la de obra plástica, aunque mi deseo íntimo desde los 13 años era convertirme en escritor. a estas alturas, sigo sin saber si eso respondía fielmente a la idea que se tiene de la vocación, pero de lo que sí estoy seguro es que respondía a un exceso de romantización de un oficio del que desconocía casi todo, deslumbrado por la magia de los relatos que leía y por el aura irresistible de los escritores que ejercían en mí una poderosa fascinación.

alentado por múltiples, voraces y desordenadas lecturas, mis primeros escritos datan de esa época, poemarios cercanos a la prosa poética y pensamientos diversos que fueron debidamente quemados a la edad de 19 años en un hostal de Madrid y que, por cierto, casi causan un incendio.

posteriormente, mi producción literaria ha estado dominada por la escritura de fragmentos, relatos cortos, textos sobre arte, pero sobre todo por aforismos y los manifiestos de la Fundación Adopte a un Escritor, que más allá de dar identidad y sustento a dicha fundación a modo de rabiosas declaraciones de principios (*statements*), han sido reflexiones capitales de un modo de entender ciertos fenómenos de alcance global, desde el turismo o la dependencia del petróleo, hasta el arte contemporáneo. a estos se añaden otros manifiestos que explican desde la ironía y la distancia mi propio quehacer artístico a nivel conceptual.

más allá de estas referencias textuales más o menos directas, el cruce entre estas dos disciplinas es difuso y la mayoría de las veces se han desarrollado de manera independiente, aunque también, hay que mencionarlo, cruzándose de forma natural.

ha sido habitual que estando inmerso en labores pictóricas, las haga a un lado para volcarme sobre el teclado y vomitar un par de ideas producto del accidente sináptico, para luego regresar a los pinceles.

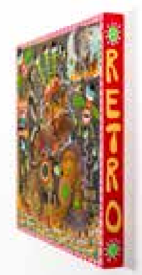
en cuanto a la actividad como artista plástico, se ha desarrollado a través de dibujos, ilustraciones, pinturas de pequeño y mediano formato, producción de gráfica (serigrafía y grabado) y el collage aunado con las intervenciones pictóricas.

centrándonos en estos collages, que posteriormente son encapsulados en resina de poliuretano, la producción de esos artefactos innecesarios por su aparente falta de utilidad palpable —¿qué es sino el arte?— siempre ha sido considerada desde la Fundación Adopte a un Escritor como parte de un juego. un juego muy serio del que solemos desconocer las reglas aunque rigen nuestra existencia a todos los niveles, ya que aglutinan buena parte de nuestros esfuerzos y creatividad, además de que, de repente, se convierten en una exigua fuente de ingresos.

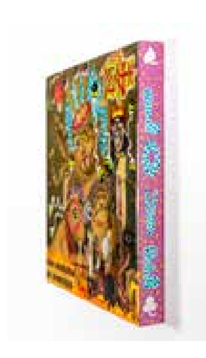
la azarosa manufactura de estos artilugios estéticos se erige en la representación de nuestra idea de trabajo y productividad, insertos como estamos en una economía que básicamente así lo exige, en una clara apuesta por el suicidio económico y la invisibilidad social. y con esta afirmación me remito al conjunto de manifiestos que conforman el eje discursivo de dicha fundación.

un método no muy diferente de la producción de aforismos, aglutinados en varios volúmenes, que se generan a modo de retazos de un pensamiento fragmentado, esparcido a través del tiempo y que son el fiel reflejo de una actividad mental puntual, un diálogo íntimo y desquiciante, producto también del hallazgo y el accidente, en este caso intelectual. verdaderas implosiones, epifanías, que propician una subversión de sentido, quiebres



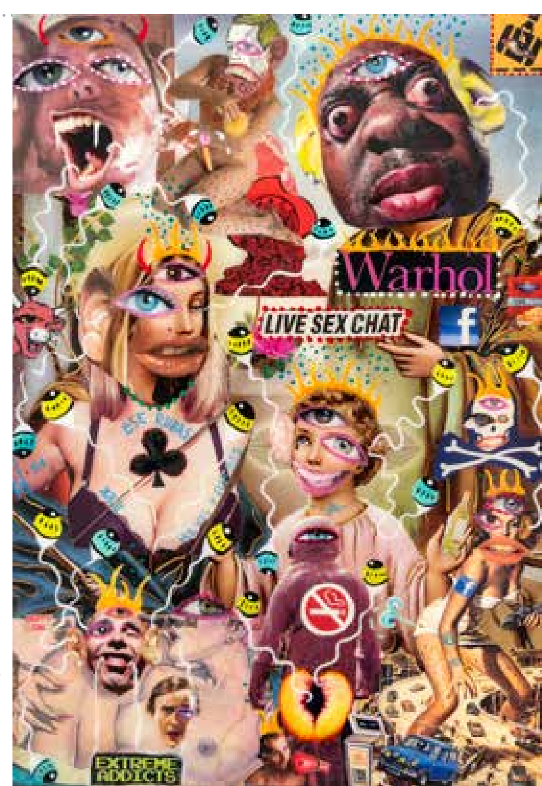


Rubén Bonet,
Vade Retro, 2022. Collage, resina líquida y pintura. 36 x 33,5 cm.





Rubén Bonet, *True Love*, 2019. Collage, resina líquida y pintura. 40 x 28 cm.



Rubén Bonet,
Live Sex Chat, 2022. Collage, resina líquida y pintura. 40 x 28 cm.



Rubén Bonet,
Venganza epistolar, 2015. Fotografía intervenida. 38 x 28,5 cm.

semánticos imprevisibles que me llenan de un gozo indescriptible. una práctica que en todo caso prioriza la brevedad frente a la cantidad, acumulando golpes certeros al intelecto y las estructuras del lenguaje establecidas.

regresando a los collages, el proceso de producción arranca con la elección de la imagen a intervenir, con una cierta predilección por estampas religiosas de santos, vírgenes y escenas bucólicas variadas que se convierten en objeto de la más despiadada sátira y concentran mi odio visceral hacia la religión católica. también he usado portadas de discos de vinilo encontrados en la calle, calendarios y algunas estampas japonesas.

es muy probable que empiece la intervención de la estampa con una acción pictórica sobre algún personaje o detalle de la misma. la siguiente fase pasa por el despliegue de mi archivo de recortes obtenido básicamente de revistas viejas recicladas, propaganda comercial y todo tipo de impresiones que me voy encontrando por ahí (*objet trouvé*), un material variopinto que también incluye fotografías tiradas en la calle, cartas que pertenecieron a alguna baraja o volantes de actividades culturales.

como antes mencionaba, el proceso se desarrolla de manera azarosa y depende de las características visuales de los recortes que van a ser utilizados por su idoneidad para un determinado espacio y que van conformando una narrativa que va requiriendo de ciertos elementos concretos o intervenciones pictóricas ad hoc. existe claramente una tendencia a lo grotesco, ya sea a partir de la desproporción o del uso de referencias sexuales algo chocantes, aludiendo a sexualidades no normativas y transexualizándolas, creando una aparente normalidad de lo «raro».

así como en la producción de aforismos domina la ruptura del sentido convencional logrado a través de combinaciones extravagantes, rozando el oxímoron o la tautología desquiciada, en los encapsulados hay una apuesta clara por elementos disonantes que atentan a los discursos dominantes acerca de la belleza corporal o de una sana sexualidad, y todos aquellos referentes al optimismo capitalista.

en todo caso, puestos a definir mi quehacer, creo que el concepto de anarquía creativa es lo que más se acerca a mi modo de operar, siendo el hallazgo el elemento fundamental para construir mi narrativa, ya sea textual o visual. **post(s)**

Referencias casi subliminales

Andrade, X. (2017). «Ethnography, 'Pataphysics, Copying». En *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters* (pp. 189-208). Bloombsbury.

Bonet, Rubén (2023). *del inconveniente de tener cerebro*. Editorial Moho.

———. (2012). La Patafísica es la Sustancia Misma de Este Mundo. https://revistareplicante.com/la-patafisica-es-la-sustancia-misma-de-este-mundo/

Cippolini, Rafael (comp.). (2009). `*Patafísica: Epítomes, Recetas, Instrumentos & Lecciones de Aparato*. Caja Negra.

Centre for the Aesthetic Revolution. (2004). «Localismos». http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2004/06/localismos-organized-by-perros-negros.html

Fundación Adopte a Un Escritor. http://fundacionadopteaunescritor.blogspot.com/

Full Dollar. https://corporacionfulldollar.wordpress.com/

Independent Curators International Curatorial Hub, 2013. https://curatorsintl.org/events/11442-full-dollar

Sketch Gallery. http://sketchroom.co/descubriendo-cabo-bonet

The Homeless Museum of Art (HOMU). http://www.homelessmuseum.org/

Políticas de la revista

post(s) solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas. Cada edición propone un eje temático, cuya relevancia en la sociedad contemporánea permite que pueda ser abordado desde la escritura académica formal, como a través de las actividades creativas y artísticas; es un puente entre teoría y práctica.

Secciones

- **Akademos**: investigaciones académicas sobre los temas propuestos por el editor invitado. En ocasiones se incluyen traducciones de textos que no circulen en español. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*). Extensión: 10 000 - 15 000 palabras.
- **Radar:** investigaciones que funcionan como un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales que se producen en relación al tema central de la serie. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*). Extensión: 7 000 - 10 000 palabras.
- **Videre:** presentación de un ensayo o proyecto visual realizado por artistas o seleccionado por curadores. Esta sección no es arbitrada y se realiza por invitación. Extensión a determinar según la propuesta.
- **Praxis:** ensayos y reflexiones sobre la práctica artística escritos en formatos experimentales, entrevistas o testimonios en primera persona. Estos ensayos no son arbitrados y se publican a criterio de los editores de post(s). Extensión a determinar según la propuesta.

Condiciones de colaboración

- Todos los artículos deben ser originales, inéditos y no haber sido presentados en ninguna otra publicación ni estar evaluados en otra publicación simultáneamente.
- Los autores son responsables del contenido de sus artículos.
- El Consejo Editorial de post(s), después de someter al artículo a la lectura por parte de pares, y de acuerdo a las recomendaciones que realicen –que serán entregadas al postulante en un informe–, se reserva el derecho de publicar el artículo y de seleccionar la sección en la cual aparecerá publicado.
- post(s) se reserva el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere convenientes, sin alterar el contenido del artículo.

Magazine policies

post(s) asks for and publishes articles on empirical and theoretical research, as well as conceptual reflections about professional and creative practices. Each edition proposes a thematic axis whose relevance in contemporary society allows an approach from formal academic writing as well as through creative and artistic activities, it's a bridge between theory and praxis.

Sections

- **Akademos:** academic research about issues proposed by the guest editor. In some occasions, translations of texts that do not circulate in Spanish are included. This section is subject to a blind peer review arbitration process. Words: 10 000 - 15 000.
- **Radar:** research that acts as a thermometer for transformations or social behavior produced in relation to the main theme of the series. This section is subject to a blind peer review arbitration process. Words: 7 000 - 10 000.
- **Videre:** essay or visual project done by artists or picked by curators. This section is not subject to arbitration and is done by invitation of the editor. The extension is evaluated according to each proposal.
- **Praxis:** essays and reflections about artistic praxis written in experimental formats, interviews or first person accounts. These essays are not subject to arbitration and are published by the editors of post(s) discretionally. The extension is evaluated according to each proposal.

Collaboration conditions

- All articles must be original, unpublished and must not appear on any other publication. Likewise they must not be evaluated simultaneously in other publications.
- Authors are responsible for the contents of their articles.
- The Editorial Committee of post(s), after forwarding the article for peer review and in accordance with the recommendations given (which will be handed to the author in a report) will reserve the right to publish the article and to pick the section in which it will be published.
- post(s) reserves the right to make the style corrections it deems convenient without altering the contents of the article.

post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de los estudios culturales y las prácticas artísticas, tanto a nivel local como regional e internacional.

Los ejes temáticos de **post(s)** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica —la creación es un eje aglutinante de esta publicación. **post(s)** publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.

Los artículos de **post(s)** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.

La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural.

post(s) is an annual publication of the College of Communication and Contemporary Arts of the Universidad San Francisco de Quito USFQ. It reflects on discussions and debates that take place within and between cultural studies and artistic fields, both locally and regionally and internationally.

The thematic interests of **post(s)** are developed amongst the members of the Editorial Committee and guest editors, whom are invited to collaborate with the publication. Each edition emphasizes on professional, artistic and academic praxis –creation is an agglutinating axis of this publication. **post(s)** publishes more traditional academic texts, along with experimental and performative forms of writing and knowledge production.

The articles are published in Spanish and/or English. In addition, each issue includes translations of seminal texts that circulate only in English. Translations are chosen by the Editorial Committee which takes into account both the relevance of the text to the issue's theme, and the importance of sharing influential texts within a Spanish-speaking context.

The main audience of the publication are academics interested in post disciplinary research, and a wider public interested in understanding the transformations of contemporary society, from a critical and cultural studies perspective.



